شارحینِ غالب کا

تنقیدی مُطالعہ

جِلد اوّل

ڈاکٹر
محمدؐ ایوب شاہد

مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی ٥ لاہور

شارحینِ غالبؔ کا
تنقیدی مطالعہ

جِلد اوّل

ڈاکٹر
محمد ایوب شاہد

مغربی پاکستان اردو اکیڈمی ○ لاہور

شارحین غالب کا تنقیدی مطالعہ

سلسلۂ غالبیات

○

تحقیقی مقالات : (۲)

سلسلۂ مطبوعات : ۷۶

○

طبع اول	: جون ، ۱۹۸۸ء
تعداد	: ایک ہزار
صفحات	: ۴۴۸+۸
قیمت	: ۱۲۵ روپے
طابع	: ایس ۔ ایم اظہر رضوی
مطبع	: اظہر سنز پرنٹرز ، ۱۰۸ ۔ لٹن روڈ ، لاہور
ناشر	: ڈاکٹر وحید قریشی سکریٹری جنرل مغربی پاکستان اردو اکیڈمی ، ۳۰ ۷ ۔ این ، سمن آباد ، لاہور ۔ ۵۴۵۰۶

تشکر

مغربی پاکستان اردو اکیڈمی ، این ڈی ایف سی اور اس کے چیئرمین کی ممنون ہے جن کی مالی اعانت سے یہ کتاب شائع ہوئی ۔

انتساب

جی کے نام

مصائب لاکھ تھے ہر جی کا جانا
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

(ابا جی کو ہم ''جی'' کہتے تھے)

فہرست

☆ ☆ ☆

بسم اللہ الرحمن الرحیم

حرفِ آغاز

اردو شاعری میں غالب کا ایک اختصاص یہ بھی ہے کہ اس کے دیوان کی تشریحات دوسرے تمام شعراء سے زیادہ لکھی گئیں ۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ علامہ اقبال کے علاوہ تو کسی شاعر کی جانب اس باضابطہ انداز سے توجہ نہیں دی گئی ، چنانچہ اس میدان میں غالب سب سے آگے ہے ۔ دیوانِ غالب کی مکمل شروح کے علاوہ بے شمار جزوی شروح بھی لکھی گئی ہیں اور یہ سلسلہ ابھی تک جاری ہے کیوں‌کہ شارحین اور قارئین ہر دو کے یہاں تشنگی کا احساس مٹتا نظر نہیں آتا اور اس تشنگی کی بنیادی وجہ کلام غالب میں گنجینۂ معنی کا وہ طلسم ہے جو اپنی تہہ در تہہ معنویت کے باعث پوری طرح سر کرنا ناممکن ہے ۔ علاوہ ازیں زمانی بعد اور علمی ترقی کے ساتھ کلام غالب کی جو نئی جہتیں افراد کے ذہنوں پر منکشف ہوتی ہیں وہ بھی تحریک کا باعث بنتی ہیں اس طرح غالب اپنی تخلیقی علویت کے باعث ہر عہد میں زندہ شاعری کا استعارہ بنا ہوا ہے اور حقیقت بھی یہی ہے کہ غالب کا شعری کینوس اس قدر وسیع ہے کہ اس میں ہر عہد کو اپنا چہرہ دکھائی دیتا ہے ۔ چنانچہ روایت کو نگاہ میں رکھتے ہوئے یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اگر غالب ایک سو سال سے زاید عرصہ گزر جانے کے باوجود فرسودگی کا شکار نہیں ہوا تو آئندہ اس کے امکانات تقریباً معدوم ہیں ۔

تفہیم غالب کے ضمن میں پہلی چیز جو مطالعہ کی بنیاد فراہم کرتی ہے ، کلام غالب کی فنی اور فکری مشکلات ہیں کہ انھیں کے احساس سے شروح کا یہ تسلسل ملتا ہے۔ کلام غالب کی مشکلات کا اندازہ کچھ تو شروح کی اس کثرت سے بھی ہو جاتا ہے لیکن اس کے علاوہ خود غالب کا یہ بیان بھی نہایت اہم ہے کہ جوانی کے زمانے میں ایسے ادق اشعار میرے قلم سے نکل گئے ہیں کہ اب خود بھی چاہوں تو ان کے معانی بیان نہیں کر سکتا اس کے علاوہ ڈاکٹر عبدالرحمان بجنوری کو بھی اس بات کا شدت سے احساس رہا کہ دیوانِ غالب میں ایسے اشعار بھی ہیں جن کا مفہوم پانے سے ذہن مطلقاً قاصر ہے اور حقیقت یہ ہے کہ بعض اشعار کی معنویت مرتب کرنے کے لیے ہفتوں غور و فکر کرنے کے باوجود طمانیت کا وہ احساس نہیں ہوتا جو کسی مشکل مسئلے سے مکمل طور پر لپٹ لینے سے ہوتا ہے۔ ان مشکلات میں اضافہ شارحین کے اس غیر ادبی رویے سے بھی ہوتا ہے جس کے تحت وہ ایک دوسرے سے الجھتے نظر آتے ہیں۔ ایک ہی شعر کے بارے میں ادنیٰ و اعلیٰ ایسے متضاد بیانات دیے جاتے ہیں۔ پھر دو دو تین تین بلکہ اس سے بھی، زیادہ مفاہیم کی تلاش میں شعر کے مرکزی تصور کو مجروح کیا جاتا ہے۔ اس پر مستزاد شارحین غالب کا ادبی نقطہ نظر ، ذہنی پس منظر ، مقامی وابستگی اور عصری تعصبات وغیرہ وہ عناصر ہیں جن سے غالب کا مطالعہ معروضی (Objective) طریقہ کار سے ہٹ کر موضوعی (Subjective) طریقہ کار کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس طریقے سے شاعر سے زیادہ شراح کی شخصیت اجاگر ہوتی ہے۔ اس طریقہ کار کا اظہار اس رویے سے ہوتا ہے جس کے تحت شارحین ، غالب پر الزامات دھرتے اور اعتراضات کرتے ہیں تو بعض ان کو رفع کرنے کی کوشش کرتے ہیں اس طرح شرح مناظرانہ رنگ کی کتاب بن کر رہ جاتی ہے۔

تفہیم غالب میں ایک رکاوٹ خود عظمت غالب بھی ہے۔ عبدالرحمان بجنوری کے نعرۂ مستانہ کے زیر اثر کہ ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں وید مقدس اور دیوانِ غالب ، شارحین و ناقدین نے غالب کو ہر غلطی اور خامی سے مبرا خیال کر لیا اور ایسے مقامات جہاں جائز اختلاف کی

گنجائش ہے ، اس کو بھی مشکوک نظروں سے دیکھا اور تاویلاتی انداز اختیار کیا۔ اس رویہ کا ردِعمل بھی شدید ہوا اور حامد حسن قادری نے لکھا ہے کہ غالب نے کلام میں وہ سب غلطیاں کی ہیں جو شاعری میں ہو سکتی ہیں اور شاعر سے نہیں ہونی چاہئیں۔ اس طرح تفہیمِ غالب افراط و تفریط کے اس رویہ سے مجروح ہوئی۔

اس صورت حال میں تفہیم غالب کا بنیادی تقاضا جو دراصل ادبی و دیانتداری کا تقاضا ہے یہ ہے کہ کلام غالب کو ہر قسم کے تعصبات سے بالاتر ہوکر سمجھا جائے اور اس ضمن میں ممکن حد تک معروضی طریقہ کار اپنایا جائے اور خاص طور پر شاعر کو اس کی ذہنی اور علمی سطح اور اس کے عہد کے پس منظر میں مطالعہ کیا جائے۔ یہ صحیح انتقادی رویہ ہے اور نہ شاعر کے ساتھ انصاف کہ اسے ایک وقت مشرق و مغرب کی تمام تر علمی اور فلسفیانہ فضا میں شناخت کیا جائے اور یوں شاعر کا حلیہ بگاڑ دیا جائے۔ شروح غالب کے مطالعہ کے دوران میں ان بنیادی اور دوسرے فروعی مسائل کو احاطہ کرنے اور غالب کے فکر و فن کو امکانی حد تک غالب کی شخصیت اور ماحول کے حوالے سے اجاگر کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

یہاں مقالے کی ترتیب اور تحقیق و تنقید کے بارے میں بھی یہ بات کہنی بے محل نہ ہوگی کہ مقالہ ہذا میں وہ روایتی طریقہ کار نہیں اپنایا گیا جس کے تحت مقالے کا آغاز تخلیق آدم کے افسانے سے کیا جاتا ہے اس کے بعد سیاسی اور سماجی حالات وغیرہ لکھے جاتے ہیں پھر شاعری یا شرح نگاری کی روایت وغیرہ زیر بحث آتی ہے اور آخر میں ایک دو باب اصل موضوع پر لکھ کر کام تمام کر دیا جاتا ہے۔ یہ طریق کار جو دراصل غیر متعلق مباحث کو اہمیت دینے پر مشتمل ہے میرے مزاج سے ہم آہنگ نہ تھا۔ لیکن قبل اس کے کہ میں کچھ کہتا استاد محترم ڈاکٹر وحید قریشی نے آغاز ہی میں اس رویے سے گریز کرنے کی ہدایت فرمائی۔ چنانچہ مقالہ غالب سے شروع ہوکر غالب پر ختم ہوتا ہے — دوسری بات مقالہ میں شامل اشعار سے متعلق ہے۔ بعض اشعار ، مختلف شارحین کے

حوالے سے ایک سے زاید مقامات پر آتے ہیں یا تنقیدی ابواب میں بطور مثال لائے گئے ہیں ۔ ایسے اشعار کی وہاں بعض اوقات معمولی سی وضاحت کر دی گئی ہے تاہم اشعار پر مکمل بحث صرف تقابلی مطالعۂ اشعار کے دوران میں کی گئی ہے ۔

تفہیم کلام غالب اپنی جگہ ایک بڑا مشکل کام تھا لیکن اس کو تو ڈاکٹر جمیل جالبی کے اس خیال سے گوارا بنا لیا کہ ”بات جب غالب کی ہو اور مشکل پسندی سے دامن بچایا جائے یہ تو ایسا ہی ہے جیسے سچے موتی کی تلاش کی جائے اور گہرے پانی میں غوطہ نہ لگایا جائے“ لیکن اس سلسلہ میں دوسری مشکل شروح دیوانِ غالب کی تلاش تھی اور سو سال سے زاید عرصہ پر محیط شروح کا اکٹھا کرنا اس وقت جوئی شیر لانے کے مترادف معلوم ہونے لگا ۔ جب نایاب شروح کی فہرست تیار کی تو اس میں کچھ شروح ایسی تھیں جو کراچی ، لاہور ، راولپنڈی اور پشاور کی لائبریریوں میں موجود نہیں تھیں ۔ کراچی اور راولپنڈی سے تو ایک شرح بھی نہیں ملی (البتہ پشاور سے ڈاکٹر شمس الدین صدیقی کی وساطت سے ڈاکٹر سید اختر مسعود رضوی سے مکمل شرح دیوان غالب مصنفہ عبدالباری آسی ملی) جس نے مجھے بہت زیادہ پریشان کیا ۔ چند اہم شروح ملتان میں پروفیسر لطیف الزمان خان کے ذخیرہ سے ملیں اور مجھے یہ سوچ کر افسوس ہوا کہ میں دوسری جگہوں کے چکر لگانے کی بجائے اگر پہلے ہی یہاں آ جاتا تو میرا کام بہت آسان ہو جاتا ۔ حقیقت یہ ہے کہ پاکستان میں غالب پر اس سے بہتر ذخیرہ میں نے نہیں دیکھا ۔ تاہم چند شروح ایسی تھیں جو اس ذخیرہ میں بھی نہیں تھیں ۔ دوبارہ بھارت کے احباب سے رجوع کیا گیا اور برادرم ساحل احمد نے تین شرحیں بھیجیں اور کالی داس گپتا رضا نے چند شروح کے بارے میں معلومات فراہم کیں ۔ ڈاکٹر وزیر آغا دو شرحیں خود بھارت سے لے کر آئے ۔ تاہم اب بھی آہنگِ غالب مصنفہ منشی پریم چند کے نہ ملنے کا افسوس دل میں موجود ہے اور عجیب بات یہ ہے کہ ماہرین غالب اس کے بارے میں نہ صرف خاموش ہیں بلکہ اس کے شائع ہونے کا انکار کرتے ہیں جب کہ یہ شرح لاہور سے شائع ہوئی ۔

طالب مشکلات کا استعارہ ہے چنانچہ ایک خواہ مخواہ کی پریشانی مقالہ کی کتابت میں اس وقت پیدا ہو گئی جب ایک خوشنویس طالب علم کہ جس کی امداد کے پیش نظر مقالہ اسے لکھنے کے لیے دیا تھا کام درمیان میں چھوڑ کر چلا گیا تاہم پروفیسر ضیاء الدین ارشد نے یہ فریضہ اپنے ذمے لیا اور انھوں نے اپنی مصروفیات میں سے تھوڑا تھوڑا وقت نکال کر اس کام کو آخر مکمل کیا اور مقالہ پر نظرثانی کرنے میں بھی مدد کی ۔ پروفیسر محمد صدیق شاد اور پروفیسر محمد الیاس چیمہ نے بھی مقالہ کے سلسلہ میں کتابوں کے حصول اور دوسرے معاملات میں تعاون کیا ۔ میں تمام احباب گرامی کا جنھوں نے اس سلسلہ میں تعاون کیا ، شکرگزار ہوں ۔

مقالہ کی تیاری میں مجھے اپنے اساتذہ کی معاونت حاصل رہی ۔ خاکہ کی تیاری میں ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی نے خاص طور پر مدد کی اور مشورے دیے ۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے حوصلہ افزائی فرمائی اور ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے بھی مفید مشورے دیے ۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی نے مسلسل معاونت کی اور بعض کتابوں اور رسائل کے حصول میں بھی تعاون کیا ۔ میں تمام اساتذہ کرام کا شکر گزار ہوں ۔

آخر میں اپنے نگران اور استاد محترم و مکرم ڈاکٹر وحید قریشی کا خصوصی طور پر شکریہ ادا کرتا ہوں کہ انھوں نے نہ صرف یہ کہ موضوع کا انتخاب خود کیا بلکہ نہایت مہربانی سے اپنی بے پناہ مصروفیات کے باوجود نگرانی کے فرائض قبول کیے اور مقالے کے تمام ابواب کا نہایت دلچسپی سے بہ نظر غائر مطالعہ کرنے کے بعد مناسب تجاویز و ترامیم سے مقالے کی قدر و قیمت کو بڑھایا اور تعریف و تحسین سے حوصلہ افزائی بھی کی ، حقیقت یہ ہے کہ یہ کام جو پہلے ہی غالب مشکل پسند کے حوالے سے مشکل تھا ان کی رہنمائی کے بغیر اور مشکل ہو جاتا ۔ میں آن کی رہنمائی اور حوصلہ افزائی کے لیے تہہ دل سے ممنون ہوں ۔

انسانوں کا شکریہ ادا کرنے کے بعد میں رب کائنات کے حضور سجدہ شکر بجا لاتا ہوں کہ یہ سارا کام اس کی کمال عنایت و مہربانی کا

ثمر ہے کہ اسی کی توفیق سے ہر کام اپنے انجام کو پہنچتا ہے ۔ نفع و ضرر کا وہ بلا شرکت غیرے مالک ہے اور میں عجز بندگی لیے ہوئے اسی سے اچھے انجام کا طالب ہوں ۔

مقالہ کا انتساب ابا جی کے نام ہے وہ میری محنتوں کا مرکز تھے ۔ آج میں جس منزل پر ہوں یہ اللہ تعالیٰ کا احسان اور ان کی ان کوششوں کا ثمر ہے جو وہ میری تعلیم کے بارے میں کرتے رہے —

رب ارحمھما کما ربٰینی صغیراً ؕ

محمد ایوب شاہد
گورنمنٹ کالج
سرگودھا

۲۰ جولائی ۱۹۸۵ء

عصری[1] شعری رویہ اور غالب کا شعور فن

تبدیلی کا وہ عمل جس کی نشاندہی غالب نے ''آئین اکبری'' کی تقریظ میں کی اس کے اثرات خود غالب کی شاعری میں بھی اس سطح پر نمایاں نہیں اور نہ ہی عہد غالب کے کسی دوسرے قابل ذکر شاعر کی شاعری میں اس تہذیبی اور سیاسی تصادم کا تخلیقی اظہار ملتا ہے جو ان کے سامنے وجود پذیر ہو رہا تھا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس عہد کے شعراء ۵۷ء کے لگ بھگ اپنی شاعرانہ اور تخلیقی زندگی تقریباً بسر کر چکے تھے۔ بعض شعراء کے یہاں حالات بدلنے کا جو احساس ملتا ہے وہ بھی انفرادی سطح کا ہے کیونکہ ایک تو اس عہد میں اجتماعی وجود سے وابستگی کا کوئی ایسا تصور موجود نہ تھا جیسا مثلاً ہم عصر حاضر میں محسوس کرتے ہیں اور نہ وہ فکری بالغ نظری ہی موجود تھی جو کسی انہدام کو روکنے کے لیے ضروری ہے تبدیلی کا جو ہلکا ہلکا شعور و احساس نظر آتا ہے اس سے کوئی باقاعدہ رویہ تشکیل پاتا نظر نہیں آتا۔ دراصل اس عہد کے اجتماعی شعری رویے پر عصری سیاسی و تہذیبی شکست و ریخت سے زیادہ وہ شعری روایت اثر انداز ہوتی دکھائی دیتی ہے جس کی تشکیل اساتذہ قدیم کے سرمایے سے ہوتی ہے اور جس کی تعمیر و تشکیل میں زیادہ حصہ میر تقی میر اور میرزا سودا کا ہے۔

میر تقی میر اور مرزا رفیع سودا دونوں بیک وقت دو شعری رویوں کی تشکیل کرتے ہیں اور ہر دو استاد اپنے عہد میں اس انداز سے شعری عمل سے گزرتے ہیں کہ بعد میں ہر دو کے اسلوب و انداز کی پیروی شعرا کا مقصود بن جاتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ متاخرین نے میر تقی میر کی

۱۔ عصر غالب۔

شاعرانہ عظمت کو باقاعدہ طور پر تسلیم کیا اور ان سے فیض یاب ہونے کا اقرار و اظہار بھی کیا۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ عہد غالب کے شعراء نے مجموعی طور پر طرز میر سے انحراف کیا اور سودا کے اسلوبیاتی شکوہ کی پیروی میں ہی اپنی کامیابی دیکھی۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کا مزاج اور اس میں حزن و یاس کی کیفیت انتہائی درجہ پر تھی جس سے آگے تو کیا اس تک بھی دوسرے شعراء کو رسائی نہ ہوئی اور اس طرح وہ شعراء جو رنگ میر نبھانے کی کوشش میں مصروف تھے، رنگ میر نبھاتے نبھاتے اپنے انفرادی مزاج کے تعلق سے ایک اور ہی رنگ پیدا کر لیتے جس میں اور جو کچھ بھی ہو کم از کم غموں کا الاؤ بہرحال جلتا دکھائی نہیں دیتا۔ چنانچہ بقول ڈاکٹر شمس الدین صدیقی:

"شاہ نصیر، ذوق، ظفر اور دوسرے شعرا ادبی قدروں کو ماننے اور ان پر عمل کرتے رہے جن کے لحاظ سے شاعری بنیادی طور پر جذبات و تصورات کے حسین و مترنم اظہار کی بجائے ایک لسانی آرٹ تھی"[1]۔

اور یہ سب کچھ ایسے وقت میں تھا جب کہ خارجی حالات رنگ میر اپنانے کا تقاضا بھی کرتے تھے کیونکہ کشمکش اور تصادم کی ایک رو زیریں سطح پر موجود تھی اور مقامی افراد نے ابھی نو آمدہ افراد کو قبول نہیں کیا تھا اور مغلوبیت کا جو احساس باشعور افراد کے اذہان کو چرکے لگا رہا تھا وہ اس درد و کرب کو جنم دینے کے لیے کافی تھا جس کا اظہار میر ایسے شعراء کی ذات میں ہوا تھا اور مزید یہ کہ یہ افراد میر ہی کی طرف مقاومت اور تصادم کے براہ راست انداز سے محروم ہونے کی وجہ سے دروں بین (Introvert) شخصیت کے حامل بن رہے تھے۔ میر کے یہاں بھی خارج سے داخل کی طرف بہاؤ ہے۔ وہ کائنات سے زیادہ ذات

۱۔ صحیفہ، غالب نمبر (حصہ اول) غالب کا زمانہ۔ ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی، ص ۱۰۔

انسانی کو توجہ دیتے ہیں اور ذات انسانی کو بھی کسی فکری پس منظر کی بجائے جذباتی سطح پر دریافت کرتے ہیں ۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ میر کی شاعری میں حیات و کائنات کے بارے میں کوئی مربوط فکری نقطۂ نظر نہیں ملتا ۔ جذبے کی صداقت تجربات کی گہرائی اور خلوص ضرور موجود ہے لیکن اس کا بھی مخصوص رنگ ہے کہ

مجھے کام رونے سے اکثر ہے ناصح
تو کب تک میرے منہ کو دھوتا رہے گا

میر کے مقابل سودا کی شاعری میں بھی فکری پہلو برائے نام ہے ، بلکہ میر سے بھی کم اور مزید یہ کہ سودا کی شخصیت جو میر کے برعکس بیروں بین (Extrovert) ہے ، غم و الدوہ کی وہ شدت اور حدت بھی نہیں رکھتی جو شاعری میں اثر و تاثیر کے لوازمات میں سے ہے ۔ چنانچہ سودا کی شاعری میں جذبات اور معنویت کے برعکس لفظ اور شاعری کے دوسرے فنی وسائل کو بروئے کار لانے کی کوشش نمایاں ہے اور یہ فرق دراصل ہر دو شعراء کے انفرادی مزاج کا ہے جس کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر وحید قریشی رقمطراز ہیں !

''میر کی شخصیت کی تعمیر میں ان کے ابتدائی حالات کو بڑا دخل ہے ان کا عشق ، ان کا پاگل ہو جانا ، ان کے گھر کے حالات ، سب نے انھیں غم کے راستے پر ڈال دیا، ان کے شعور نے پوری طرح تصوف کی طرف جانا گوارا نہ کیا ، اس لیے انھوں نے نشتریت میں پناہ لی ۔ ان کی نشتریت کی جان ان کا غم ہے اور ان کے غم کی جان ان کی افتاد طبع ہے ۔ دوسری طرف سودا کو لیجیے ان کے ابتدائی حالات پر قدیم ترین تذکرے کوئی روشنی نہیں ڈالتے لیکن ہم قیاس کر سکتے ہیں کہ ان کے چنچل پن میں ابتدائے عمر کی فارغ البالی اور بے غمی کو بڑا دخل ہوگا ۔ سودا کی روایت جو آزاد تک تواتر کے عمل سے پہنچی اگر درست مان لی جائے تو جعفر زٹلی والا لطیفہ ان کی خوش فکری کا کافی ثبوت ہے''[۱] ۔

---

۱ ۔ تنقیدی مطالعے ۔ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۱۵۰-۱۵۱ ۔

یہ شخصیت اور مزاج کا اختلاف ہی تھا ۔ جس نے سودا کو کامیاب قصیدہ نگار اور میر کو کامیاب غزل گو بنا دیا ۔ لیکن اپنی تمام تر نشتریت اور اثر و تاثیر کے باوجود میر عصر غالب کو اپنی گرفت میں نہ لے سکے ۔ چنانچہ اس عہد کے بڑے بڑے شعراء شاہ نصیر ، مومن خان مومن ، بہادر شاہ ظفر اور خود غالب (خاص طور پر اپنے ابتدائی عہد میں) سودا کی شاعرانہ روایت سے رشتہ جوڑتے نظر آتے ہیں ۔ چنانچہ ان شعراء کے دل پسند مضامین محبوب کے سراپا اور اس کے خارجی حسن سے آگے نہیں بڑھتے ۔ اسلوبیاتی سطح پر لسانی موشگافیاں ، صنعتوں کا التزام ، تمثیل نگاری اور سنگلاخ زمینوں کو نرم بنانے کی کوشش نظر آتی ہے ۔ سودا کی خوش مزاجیاں اور غنچہ کو آواز دینے کا انداز تو کارفرما ہے مگر میر کی داخلیت اور غم کے ہاتھوں ڈھے جانے کی کیفیت نہیں ملتی ۔ تاریخ ادبیات کا مقالہ نگار لکھتا ہے :

''اگرچہ میر کی شاعرانہ عظمت عام طور پر تسلیم کی گئی لیکن ملک الشعراء سودا کو قرار دیا گیا ۔ اس وقت کی ادبی فضا میں فارسی شعرائے متاخرین کا سکہ رائج تھا جو اپنی مضمون آفرینی ، خیال بندی ، تمثیل نگاری اور صنعت کاری کی خصوصیات کے باعث پسند کیے جاتے تھے اور یہی خصوصیات دیگر شعراء کے مقابلے میں سودا کے اردو کلام میں زیادہ نمایاں تھیں''۔

لیکن اس عہد کی شاعری کا خارج کی جانب جھکاؤ اور محبوب کے خارجی متعلقات سے وابستگی کا رویہ محض فارسی روایت یا سودا ہی کے تتبع میں نہ تھا بلکہ اس کی تشکیل میں معاصر لکھنوی شعرا کا خاص حصہ تھا جہاں اس وقت ناسخ کا طوطی بول رہا تھا ۔ ناسخ نے نہ صرف یہ کہ ایک لسانی شعری رویے کی بنیاد کو مستحکم کیا بلکہ شاعری سے جذبات کو بے دخل کرنے کے ساتھ ساتھ تکلف ، تصنع اور مبالغہ آرائی کو شاعری میں داخل کیا ۔ ناسخ کے یہاں شاعری لفظوں کا کھیل ہے

---

۱ - تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند ، اردو ادب جلد سوم ، ص ۵۵ -

اور ان میں معنویت یا گہرائی ہو نہ ہو پہلی نظر میں ان کی شان و شوکت دیکھ کر جی للچا جاتا ہے یہ مصنوعی پن اور بے اثریت صرف ناسخ ہی کی شاعری کا نہیں بلکہ پورے لکھنوی سکول کا رنگ ہے اور یہ تصوف کی بے دخلی شعیت کے زور اور معاشی خوشحالی کے باعث ہے جب کہ دوسری طرف دلی کی بربادی نے افراد کو اندر سے توڑ ڈالا تھا ۔ اس میں شک نہیں کہ ناسخ نے اپنے لسانی رویے کی بدولت زبان کی خدمت کی لیکن ان کی تقلید میں شاعری کا جوہر شاعروں سے نکلتا گیا اور جذبے کی آنچ مدھم پڑ گئی اور پھر یہ کہ لسانی رویہ صرف شعرائے لکھنو تک ہی محدود نہیں رہا بلکہ اس کے اثرات دلی میں بھی در آئے ، دلی میں ان اثرات کو لانے اور پھیلانے میں شاہ نصیر رابطہ بنے ۔

ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار لکھتے ہیں :

''شاہ نصیر لکھنو بھی گئے اور لکھنو کی بہت ساری روایات شعری ان کے توسط سے دلی کی بزم آخر میں داخل ہوئیں ۔ ذوق ، مومن ، ظفر ، معروف وغیرہ ان کے شاگرد تھے ۔ مرزا غالب اگرچہ اس حلقے سے باہر تھے لیکن لکھنو کے اثرات سے محفوظ وہ بھی نہیں رہے ان کے ابتدائی دور میں مضمون آفرینی کا رجحان بہت حد تک شیخ امام بخش ناسخ کے تتبع میں آیا ہے''۔

دلی کی ادبی و شعری فضاء میں شاہ نصیر کی وجہ سے ناسخ کے لسانی رویہ ہی کو فروغ نہیں ہوا ۔ بلکہ شاہ نصیر نے شاعری میں سنگلاخ زمینوں ، مشکل قوافی اور ردیفوں کو بھی داخل کیا اور اس کے ساتھ ایک ادبی معرکے کا ماحول بھی لکھنو کی طرز پر پیدا ہوا ۔ شعراء کی تمام تر توجہ اس بات پر مرکوز نظر آتی ہے کہ وہ مشکل زمینوں اور قوافی میں کس قدر شعر نکال سکتے ہیں ۔ اسی مہارت پر شعراء کو کامیابی و ناکامی کی اسناد دی جاتی تھیں ۔ چنانچہ یہ ماحول شاعری کو تخلیقی

---

۱ ۔ اردو شاعری کا سیاسی و سماجی پس منظر ، ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ۔

عمل کے درجے سے گرا کر شعبدہ بازی کی سطح پر لے آیا اور یوں شاعری کسی بڑے منصب کی نمائندہ تو کیا ہوتی ایک شغل بے کاری اور کھیل بن کر رہ گئی ۔ اس ادبی معرکہ آرائی کا اندازہ اس امر سے کیا جا سکتا ہے کہ ایک بار شاہ نصیر نے دو غزلیں ایک مشاعرہ میں پڑھیں جب کہ اسی زمین میں ذوق کے ایک شاگرد خیر الدین یاس نے ایک غزل کہی جس کا ایک شعر اچھا نکل آیا کہ :

مرہم سنگ جراحت سے بھرے اپنے گھاؤ
کب کے مشتاق تھے زخموں کے دہن پتھر کے

یہ بات شاہ نصیر کو نا گوار گزری اور پہلی زمین میں قریب قریب پچاس غزلیں کہہ کر اپنے شاگردوں سے پڑھوائیں ۔ اس حرکت سے حسد کا بازار گرم ہوا اور اس جلسے کے بعد شعراء نے یہ التزام کیا کہ ہر مشاعرے میں اسی زمین میں غزل ہو ، الحاصل کئی مہینوں تک اسی ردیف کی غزلوں کے سوا کچھ نہ کہا . . . . اور لوگ آٹھ آٹھ نو نو شعروں کے سوا مشاعروں میں نہ پڑھتے تھے ۔ شاہ نصیر کی تلاش پر ہزار آفرین ہے کہ ہر بار دو غزلہ سہ غزلہ ساٹھ ستر بیت کا پڑھتے اور ہر شاگرد کی غزل اسی بیت سے کم نہ ہوتی ، طرفہ تر یہ کہ وہ سب غزلیں بھی اسی یکہ تاز عرصہ سخن کی طبع زاد ہوتی تھیں ۔ آخر الامر شیخ ابراہیم ذوق نے ایک قصیدہ اسی زمین میں حضرت ظل سبحانی آیہ رحمت رہانی کی مدح میں کہا ۔ کہتے ہیں کہ اس قصیدے میں بڑی شوکت الفاظ اور جودت معنی صرف کی تھی لیکن جس وقت وہ قصیدہ پڑھا گیا بزم مشاعرہ برہم ہو چکی تھی اور شاہ نصیر اور دو چار سامعین کے سوا کوئی اس جلسے میں موجود نہ تھا ۔ اسی وجہ سے اس کا لطف زبان زد ارباب شہر نہ ہوا اور بعد چند روز کے وہ جلسہ برہم ہو گیا"[1]۔

---

۱ - گلشن سخن مرزا قادر بخش ، ص ۲۱۸-۱۹ ۔

مندرجہ بالا بیان سے جہاں دلی میں ادبی معرکہ آرائی کی فضا کا علم ہوتا ہے وہاں اس بات کا بھی پتہ چلتا ہے کہ جوہر قابل کی کمی نہ تھی - شعراء میں اختراعی صلاحیتیں وافر مقدار میں تھیں اور علم و فضل کی بھی کمی نہ تھی - چنانچہ معلوم ہوتا ہے کہ ذوق علوم عقلی و نقلی اور خاص کر تصوف کے اسرار و معارف میں درجہ کمال رکھتے تھے - مومن دہلوی علوم متداولہ میں درک رکھتے تھے- خود شاہ نصیر کا لسانی مرتبہ ان کی علمیت کو ثابت کرتا ہے لیکن اس دور کی شاعری کا المیہ یہ ہے کہ شعراء اجتماعی وجود اور اجتماعی وجود کی نصب العینی سطح کا شعور نہیں رکھتے، وہ شاعری کے کسی نمائندہ منصب سے آگاہ نہیں اور مزید یہ کہ اس کشمکش اور تصادم کو بھی پوری طرح محسوس نہیں کر رہے جو ان کے سامنے رونما ہو رہا ہے - چنانچہ یہ شعراء الفاظ و محاورات کی قید سے نکل کر اعلیٰ و بلند خیالات اور شاعری کے پیغمبرانہ منصب کی پہچان کی صلاحیت سے عاری ہیں اور یہی وجہ ہے کہ اپنے تمام تر علم و فضل اور زبان دانی کے باوصف یہ بڑی شاعری نہ کر سکے -

دلی کی اس معرکہ آرائی کی فضا نے نہ صرف معاصر شاعری کو نا شاعری میں بدل ڈالا بلکہ اس کے اثرات مستقبل کی جانب نفوذ کرتے نظر آتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور میں استادی اور شاگری کی روایت نہایت مستحکم تھی - چنانچہ شاہ نصیر کے اثرات مابعد شعرا پر اترتے چلے گئے ، ذوق چند دن کی شاگری کے بعد شاہ نصیر کے حلقے سے اپنی مضبوط شخصیت کی وجہ سے نکل گئے مگر شاہ نصیر کی شعری روایت سے اپنا تعلق ختم نہ کر سکے - چنانچہ ذوق کی شاعری لفظ اور اس کے استعمالات کے گرد ہی گھومتی ہے اور اسی روایت کا اثر ہے کہ بہادر شاہ ظفر ایسے حقیقی شاعر ، متشاعر بن گئے - ذوق کی بیشتر شاعری اپنے ممدوح بہادر شاہ ظفر کی بادشاہت کی طرح اندر سے کھوکھلی ہے - محاورات کو بٹھانے کے شوق میں ذوق نے جذبات کو بزم شاعری سے اٹھا دیا - چنانچہ ان اساتذہ نے اپنی تمام تر کوشش حقیقی شاعری کی راہیں مسدود کرنے میں صرف کر دی -

ذوق کا مقالہ نگار لکھتا ہے :

''ناسخ کی طرح ذوق کے یہاں بھی تخیل پرستی ، تمثیل پسندی اور خارجیت کا عنصر بہت نمایاں ہے اور اس وقت یہی معیار پسندیدگی تھا ۔ ذوق ہی کا کیا ذکر دیگر اساتذۂ دہلی ممنون ، احسان وغیرہ سب اسی رنگ میں رنگے ہوئے تھے[۱] ۔''

اس دور کی شاعری کا عمومی رنگ درج ذیل اشعار سے دیکھا جا سکتا ہے :

شاہ نصیر :

کیا دل ہے پھپھولوں سے ہمارا ہمہ تن چشم
نظارۂ ساقی کو ہے مینا ہمہ تن چشم

شب کو کھولکر تجھ کو ہے پھبتا، سر پہ طرہ ہار گلے میں
جو پروین و ہالۂ مہ تھا ، سر پہ طرہ ہار گلے میں

ذوق :

سر بہ وقت ذبح اپنا اس کے زیر پائے ہے
یہ نصیب اللہ اکبر لوٹنے کی جائے ہے

الفت کا نشہ جب کوئی مر جائے تو اچھا
یہ دردِ سر ایسا ہے کہ سر جائے تو اچھا

ظفر :

جام ہے شیشہ ہے ساقی بھی ہے برسات بھی ہے
ان دنوں بادہ کشی، دن بھی ہے اور رات بھی ہے

پس مرگ میرے مزار پر جو دیا کسی نے جلا دیا
اُسے آہ دامن باد نے سر شام ہی سے بجھا دیا

شیفتہ :

ہائے اس برق جہاں سوز پہ آنا دل کا
سمجھے جو گرمیٔ ہنگامہ جلانا دل کا

کیوں خبر پوچھی تیرا بیمار ہائے
مر گیا شورِ مبارکباد میں

---

۱ - ذوق ، سوانح و انتقاد ، ڈاکٹر تنویر احمد علوی ، ص ۱۸۸ ۔

مومن : اعجاز جاں دہی ہے ہمارے کلام کو
زندہ کیا ہے ہم نے مسیحا کے نام کو

ہے کس کا انتظار کہ خواب عدم سے بھی
ہر بار چونک پڑتے ہیں آواز پا کے ساتھ

غالب : ہنس میں گزرتے ہیں جو کوچے سے وہ میرے
کندھا بھی کہاروں کو بدلنے نہیں دیتے

غالب کی شاعری اسی روایت اور ماحول سے ابھرتی ہے مگر غالب شعوری طور پر اردو شاعری کے برعکس فارسی عربی روایت سے اپنا رشتہ قائم کرتا ہے اور ابتدائی دور میں خاص طور پر عبدالقادر بیدل ، جلال الدین اسیر ، شوکت بخاری اور غنی کاشمیری کی تقلید کو اپنا شعار بناتا ہے۔ فارسی شاعری کا یہ اثر نہ صرف غالب کے اسلوب پر غالب ہے اور جس کے نتیجہ میں اردو فارسی نما ہو گئی ہے بلکہ بیدل کی فکری تقلید کے باعث خیالات بھی حد درجہ دقیق اور مغلق ہیں ۔ غالب کی انانیت یہاں منفی طور پر اپنا اظہار کرتی نظر آتی ہے ۔ انفرادیت کا حد سے بڑھا ہوا احساس اس رویے کے پس پشت بآسانی شناخت کیا جا سکتا ہے ۔ اس دور میں غالب اپنے عہد سے لسانی اور معنوی ہر دو لحاظ سے جدا نظر آتا ہے لیکن یہ تصویر مروجہ دیوان کے حوالے سے اتنی شوخ نہیں بنتی کہ اس میں بھی سیکڑوں ایسے اشعار موجود ہیں جن کی تفہیم میں بے شمار رکاوٹیں ہیں ، غالب کے اس منفی رویے کو پورے طور پر سمجھنے کے لیے ''نسخہ حمیدیہ'' کو ایک نظر دیکھنا ضروری ہے جس کی ابیات نہ صرف اردو زبان سے بہت دور ہیں بلکہ مدعا کی عنقائیت کا بھی زندہ ثبوت ہیں ۔ ''نسخۂ حمیدیہ'' کی موجودگی ہی میں معاصرین غالب کے نقطۂ نظر کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے کہ وہ '' اتنے بڑے شاعر '' کو روشن کل میں ابھینس کے اندیشے سے نکالنے'' کا مشورہ دیتے تھے تو بے جا نہ تھا ۔

بقول سید مسعود حسن رضوی ادیب :

''ان مشکلات کا نتیجہ یہ ہوا کہ لوگ غالب کو مہمل گو کہنے

لگے یعنی ان کے شعر بے معنی ہوتے ہیں"۔

غالب کی یہ شاعری فنی لحاظ سے بھی کسی بڑے مرتبے کی حامل نہیں ۔ ابتدائی دور کی اس شاعری میں اس عہد کی شاعری کے وہ تمام عناصر موجود ہیں جو شاعری کو ساحری و پیغمبری کے مرتبے کی چیز بنانے کی بجائے شعبدہ بازی بناتے ہیں ۔ اس شعبدہ بازی میں غالب کا الگ وجود ایک تو فارسی زبان کے بے دریغ استعمال اور دوسرا دقیق خیالات کے باعث متشکل ہوتا ہے ۔ چنانچہ غالب اس دور میں لفظوں کے استعمال پر بھرپور توجہ دیتا ہے ۔ تشبیہ ، استعارہ ، نامانوس تراکیب ، صنائع بدائع ، تمثیل نگاری ، خیال بندی اور تخیل وغیرہ ہر شے کا بے جا استعمال اس عہد کی شاعری میں موجود ہے اور ان سب پر مستزاد مشکل پسندی کا وہ بیدلانہ رویہ جس میں غالب پر صرف بیدل ہی غالب ہے کوئی دوسرا شاعر اس سطح پر نہیں پہنچ سکتا ۔ غالب کی یہ منفی انفرادیت بھی بنیادی طور پر بیدل کے ناقص مطالع کا نتیجہ تھی ۔

اسی شاعری کے حوالے سے غالب کے فنی شعور کا امیج بھی نہایت پست بنتا ہے بلکہ اس فنی شعور کو تو معاصرین غالب کے فنی شعور پر بھی ترجیح نہیں دی جا سکتی ۔ معاصرین غالب بھی شاعری کو لفظوں کا کھیل سمجھتے تھے اور غالب بھی لفظ ہی سے تعلق رکھے ہوئے تھا ۔ لیکن معاصرین کے پاس ٹکسالی زبان تھی جب کہ غالب فارسی آمیز مصنوعی اردو لکھ رہا تھا ۔ غالب نے انفرادیت کے لیے محض خیالی قلا بازیاں لگانے پر اکتفا کیا اور انتہائی دور از کار خیالات شعوری طور پر شعر میں داخل کرنے کی کوشش کی ۔ جب کہ معاصرین غالب کم تر سطح پر سہی واقعیت کے قریب تھے ۔ شاعری بڑے نصب العینی منصب کے حوالے سے نہ غالب کے سامنے تھی نہ معاصرین غالب کے ۔ اس طرح گویا غالب اس عہد میں فنی سطح پر کسی بالغ نظری کا ثبوت نہیں دے رہا تھا بلکہ یہ ساری مصنوعی شاعری تھی ، اس درجہ مصنوعی کہ اس

---

١ ۔ نگارشات ادیب ۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ٢٥٣ ۔

کا عہد بھی جو خود تصنع کا شکار تھا اسے برداشت نہ کر سکا ، اس عہد کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے شیخ اکرام لکھتے ہیں :

''فارسی الفاظ اور تراکیب کی کثرت سے زبان ثقیل ہو گئی اور چونکہ مضامین بھی عجیب و غریب اور عام مشاہدے یا دنیائے شاعری سے دور تھے اس لیے ان اشعار کا سمجھنا آسان نہیں اس کے علاوہ یہ اشعار شاعرانہ حسن سے بھی عاری ہیں[۱]''۔

غالب کی ابتدائی دور کی شاعری کچھ اس لیے بھی مصنوعی ہو گئی کہ غالب نے اس عہد میں جن شعراء کی تقلید کی وہ بھی بیدل کے علاوہ بڑے شاعر نہ تھے بلکہ شوکت بخاری ایسے شاعر کہ بقول ڈاکٹر خورشید السلام :

''خیال بند اور مصنوعی شاعر ہے[۲]''۔

جہاں تک بیدل کا تعلق ہے ، تو اس کی فکری عظمت سے انکار نہیں کیا جا سکتا مگر وہ اتنی بلند فکری سطح پر تھا کہ غالب کی پہنچ سے باہر تھا غالب فکر بیدل کو پورے طور پر گرفت میں لینے سے قاصر رہا اس طرح گویا بہت اونچا اڑنے کی صورت میں وہ راستہ ہی بھٹک گیا ۔ تاہم اتنا ضرور ہوا کہ بیدل کی بلند فکری اور مشکل پسندی کے طفیل غالب کو وہ لعمت مل گئی جس کا وہ متلاشی تھا یعنی اس کے سہارے وہ اپنے عہد کے جبر سے نکلنے میں کامیاب ہو گیا گو کہ منفی انداز ہی سے سہی ، لیکن ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ اس نفی سے اثبات بھی جنم لیتا ہے کیونکہ اگر غالب ابتدا ہی میں عصری شعری رویے کو من و عن قبول کر لیتا تو اس کا انبوہ میں گم ہو جانا یقینی تھا یوں غالب نے بتدریج اپنے رویے کو بدلا اور آہستہ آہستہ اپنے عہد کے لسانی رویے اور زبان میر و سودا کو تو اپنا گیا مگر فکری سطح پر

---

۱ ۔ حکیم فرزانہ ۔ شیخ محمد اکرام ، ص ۶۳ ۔
۲ ۔ غالب ، ابتدائی دور ، ڈاکٹر خورشید الاسلام ، ص ۳۱ ۔

اپنے عہد سے اس قدر بلند ہو گیا کہ عہد غالب کا کوئی دوسرا شاعر فکر غالب کا حریف نہیں ۔

فرق یہ ہے کہ ابتدائی دور میں یہ امتیاز مصنوعی تھا ۔ جب کہ بعد میں یہ حقیقی رنگ اختیار کر گیا ۔ ابتدائی دور کی جھلک ملاحظہ ہو:

بشغل انتظار مہوشاں در خلوتِ شبہا
سر تارِ نظر ہے رشتۂ تسبیح کوکب ہا

کرے گر فکرِ تعمیر خرابی ہائے دل گردوں
نہ نکلے خشت مثل استخواں بیروں قالب ہا

عیادت ہائے طعن آلودِ یاراں زہر قاتل ہے
رفوئے زخم کرتی ہے بنوک نیش عقرب ہا

کرے ہے حسنِ خوباں پردے میں مشاطگی اپنی
کہ ہے تہ بندیٔ خط سبزۂ خط در تہِ لب ہا

فنا کو عشق ہے بے مقصداں حیرت پرستاراں
نہیں رفتارِ عمرِ تیز رو پابندِ مطلب ہا

اسد کو بت پرستی سے غرض درد آشنائی ہے
نہاں ہے نالۂ ناقوس میں در پردہ "یا رب ہا"[۱]

اس قسم کے اشعار سن کر اگر معاصرین غالب ، غالب پر مہمل گوئی یا بے معنویت کا طعنہ کستے تھے تو وہ بے جا نہ تھا ۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو حیرت ہوتی ۔ ان کے غالب پر اعتراضات کسی ذاتی بغض و عناد کے باعث نہ تھے ۔ بلکہ شاعر کی اصلاح مقصود تھی اس میں شک نہیں کہ حامیان غالب نے بھی غالب کو اس روش کو ترک کرنے کے مشورے دیے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر معاصرین غالب کی یہ

۱ - غالب نامہ ۔ شیخ محمد اکرام ، ص ۱۷۷ -

تنقید موجود نہ ہوتی اور وہ اس بے راہ روی پر غالب کو نہ ٹوکتے تو غالب ایسا شخص آسانی سے خیر خواہوں کی بات سننے والا نہ تھا اور اس بات میں شبہ نہیں کہ اگر غالب اس روش پر قائم رہتا تو وہ اپنی تمام تر صلاحیتوں کے باوجود بڑا شاعر نہیں بن سکتا تھا۔ یوں اگر یہ کہا جائے کہ غالب بنانے میں معاصرین غالب کے تنقیدی رویے کا دخل ہے تو یہ بات صحیح ہوگی۔ حقیقت یہ ہے کہ معاصرین غالب کے تنقیدی شعور اور خاص طور پر حکیم آغا جان عیش کے اس قطعہ :

اگر اپنا کہا تم آپ ہی سمجھے تو کیا سمجھے
مزا کہنے کا جب ہے اک کہے اور دوسرا سمجھے

کلام میر سمجھے اور زبان میرزا سمجھے
مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ یہ عہد اپنے تمام تر لسانی رویے اور خارجیت کے باوصف ابلاغ کو ضروری خیال کرتا تھا اور بے معنویت کو کسی سطح پر قبول کرنے کو تیار نہیں تھا۔

تاہم غالب نے عصری شاعری ہی کے حوالے سے لسانی رویہ اپنایا لیکن عصری لسانی رویے اور غالب کے لسانی رویہ میں یہ فرق پیدا ہوگیا کہ کچھ تو فارسی کے زیر اثر اور کچھ خیالی مضامین میں حد درجہ تدقیق نے غالب کو نہ صرف اجتماعی شعری رویے سے الگ کر دیا بلکہ وہ بے معنویت کا شکار ہوگیا اس میں شک نہیں کہ

"غالب نے جان بوجھ کر ایسا رویہ اختیار کیا جو اس وقت مقبول نہیں تھا اور آج بھی بڑی حد تک نامقبول ہے..... یہ بھی درست ہے کہ ایسا انھوں نے اس وجہ سے کیا کہ انھیں پا بستگی رسم و رہ عام گوارا نہ تھی۔"[۱]

---

۱ - صحیفہ غالب نمبر، شمس الرحمان فاروقی، ص ۱۱۳ -

—— لیکن یہ سب کچھ دراصل اسی لسانی رویے کا منقلب اظہار تھا اور اس رویے سے اتنی بات تو ثابت ہوتی ہے کہ غالب نے انفرادیت کے لیے الگ زبان اور نیا اسلوب تلاش کیا لیکن وہ اس مروجہ ادبی رویے کے بوجھ تلے سے نکلنے میں کامیاب نہ ہو سکا۔ جس کو وہ شعوری طور پر قبولنے سے گریزاں تھا اور جہاں تک اس سوال کا تعلق ہے کہ اس نے مروجہ لسانی روایت قبول کیوں نہیں کی تو اس کا جواب نہایت واضح ہے کہ وہ اپنے اندر اتنی اہلیت نہیں پاتا تھا کہ وہ اس میں کوئی قابلِ ذکر اضافہ کر سکے ایسا اضافہ جو اس کا درجہ اور مقام متعین کرنے میں مدد دے سکے ظاہر ہے کہ استاد ذوق کے سامنے اس عہد کا کوئی بھی شاعر لسانی برتری کا دعویٰ کرنے کی اہلیت نہیں رکھتا تھا۔ چنانچہ غالب کو اس میدان میں کوشش ہی عبث نظر آئی۔ دلی کی اس ادبی فضاء میں غالب کے ساتھ دوسری اہم شخصیت مومن خان مومن کی تھی۔* جنھوں نے لسانی اعتبار سے فارسی روایت کو قبول کیا اور مشکل پسندی کو بھی اور نازک خیالی میں تو وہ غالب سے بھی بڑھ گئے۔ لیکن مومن دہلوی پر معاصرین نے تنقید نہ کی اس کی وجہ مومن کا روایت سے قریب

---

* یہاں ضمناً اس بات کی طرف اشارہ برمحل ہوگا کہ مومن و غالب کے یوں یکجا تذکرے سے بعض ناقدین و شارحین موازنہ مومن و غالب ایسے جرم کا ارتکاب کرتے ہیں۔ ایک تو موازنہ بذات خود بڑا انتقادی رویہ نہیں دوسرا یہ بات کسی بھی تنقیدی اصول کے حوالے سے درست نہیں کہی جا سکتی کہ ایک شخص کو دوسرے کے میدان (field) میں پرکھا جائے۔ مومن دہلوی کی شاعری کا اپنا ایک الگ رنگ اور مخصوص مزاج ہے ان کی شاعری عالم مجاز سے آگے نہیں بڑھتی۔ اور اس میں ایسی نازک خیالیاں ہیں کہ انسان حیران رہ جاتا ہے اس کے برعکس غالب جذبے سے زیادہ فکر کا شاعر ہے اور اپنے عہد میں غالب کا یہ منفرد وصف ہے چنانچہ ہر دو کو ان کے اپنے اپنے حوالے ہی سے شناخت کر کے ان کی شاعرانہ قدر و قیمت کا یقین کیا جا سکتا ہے۔

ہوتا ہے ان کی نازک خیالیوں کا محور محبوب کی ذات تھی جب کہ غالب جو فکری پرواز میں واقعی زندگی سے کٹ کر اکثر فکر سے بھی اوجھل ہو جاتا ہے۔

دونوں شاعروں نے ناسخ کا تتبع بھی کیا لیکن دونوں چونکہ حقیقی شاعر تھے اس لیے بہت جلد نا شاعری کی فضا سے نکل گئے:

"مومن اور غالب بھی اپنے فکری و فنی ارتقاء کے ایک دور میں سودا، شاہ نصیر اور دبستانِ لکھنؤ کی ادبی روایت سے کم و بیش متاثر رہے لیکن ناسخ کے اثرات کو مومن نے جلد ہی اپنا انفرادی رنگ بخش دیا جس کے نتیجے میں ایسا بہت کم ہوا کہ مضمون حقیقت سے بہت دور چلا گیا ہو یا حقیقت سراسر منقلب ہو گئی ہو مومن کا عشق بھی محض خیالی و وہمی نہیں تھا جو ناسخ اور دوسرے شعرائے لکھنؤ کی طرح "برائے شعر گفتن" ہو۔ بلکہ واقعی و حقیقی تھا جس نے انھیں ناسخ کے طرز سے ہٹا کر اپنی ایک انفرادیت بخشی"[1]۔

غالب کو تقلید بیدل[2] سے نکلنے اور مصنوعی شاعری کو ترک کر دینے کے مشورے دوستوں نے بھی دئیے اور معاصرین کی تنقید نے بھی ان کو راست فکر قبول کرنے پر آمادہ کیا۔ لیکن غالب اور مومن کی شاعری میں فکری آزادہ روی اور تقلیدی روشوں کو ترک کرنے کا جو رویہ پیدا ہوا اس میں وہابی تحریک کے اثرات کو بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ غالب طبعاً اس تحریک کے رویے سے مناسبت رکھتا تھا۔ "امتناع النظیر" کا واقعہ جو حالی نے یادگارِ غالب میں لکھا، اس سے

۱۔ صحیفہ غالب نمبر (حصہ اول) غالب کا زمانہ۔ ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی، ص ۱۰۔

۲۔ بیدل سے غالب کے تعلق کی نوعیت پر بحث دوسرے باب میں کی جائے گی۔

پتہ چلتا ہے کہ اپنے تمام تر ظاہری اختلافات کے باوجود غالب فکری لحاظ سے اکابرین تحریک کے خیالات کا حامی تھا اس تحریک نے جس طرح معاشرے کی غلط رسومات اور فاسد عقائد پر ضرب لگائی اور تقلید کے طلسم کو توڑا اس سے کوئی باشعور فنکار تو کیا کوئی باشعور انسان بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا ۔ حکیم مومن خاں تو باقاعدہ سید احمد شہید کے مرید تھے اور ان کے جہاد کی تائید و حمایت میں مثنوی جہادیہ بھی تحریر کی ۔ غالب کے تعلق کی نوعیت یوں براہ راست تو نہ تھی لیکن شعوری و غیر شعوری طور پر وہ تحریک کے افکار سے متاثر ہوئے ۔ کوثر چاند پوری کا خیال ہے :

''سید احمد بریلوی اور شاہ اسماعیل کی تحریک اصلاح اسی صدی کے آغاز میں ظاہر ہوئی جس نے شعر و ادب کو نمایاں طور پر متاثر کیا ۔ مومن خاں سید احمد کے مرید تھے ۔ انھوں نے جہاد پر ایک مثنوی لکھی ۔ غالب کو بھی اپنے دوست اور ادبی ساتھی بلکہ ناقد فضل حق خیرآبادی کے ارشاد پر وہابی تحریک کے خلاف ایک مثنوی لکھنی پڑی ۔ ان کے یہاں جو ایک قسم کی بیباکی پائی جاتی ہے وہ اس سماج کی دین ہے ۔ شاہ اسماعیل کی تصانیف نے اسلامی معاشرے میں ایک طرح کی آزادی ، بیباکی اور اظہار خیال کی جرأت پیدا کر دی تھی غالب شعوری طور پر اس سے متاثر نہیں ہوئے ۔ لیکن غیر شعوری طور پر وہ اس سے بچ نہیں سکے[1] ۔''

یہاں بجا طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ غالب نے پچیس سال کے لکھے اوراق چاک کرنے کے بعد جو شعری رویہ اختیار کیا اس میں اور معاصر شعری رویے میں کیا فرق تھا ؟ غالب نے ابتدأ جس طرح عصری شعری شعور کے زیر اثر لسانی اور ہیئتی غلبے کو قبول کیا اور اس کو فارسی کے حوالے سے جو منقلب صورت دی بعد میں بتدریج غالب کے یہاں زبان کا دباؤ کم ہوتا چلا گیا ۔ فارسی زبان اور اس کا خود ساختہ استعمال

---

۱ ۔ جہان غالب ، کوثر چاند پوری ، ص ۲۷ ۔

غالب نے گم کر کے خیالی مضامین کی بجائے تجربے اور واردات کو تخلیقی عمل کا حصہ بنایا اب آہستہ آہستہ غالب جو :

شب خمار شوق ساقی رستخیز اندازہ تھا
تا محیط بادہ صورت خانۂ خمیازہ تھا

ایسے الجھے ہوئے اشعار لکھنے والا تھا ، اب اس منزل پر پہنچا کہ

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

ایسے اشعار لکھنے لگا ۔ اس میں شک نہیں کہ غالب نے سادگی میں بھی سہل ممتنع کا رنگ اختیار کیا اور بقول ڈاکٹر یوسف حسن خان

"رمز و استعارہ کا اشکال باقی رہا"[1]

لیکن اتنی بات اس طرز کی شاعری سے واضح ہوتی ہے کہ غالب نے تدریجاً ابتدائی بے راہ روی ہی ترک نہیں کی بلکہ اپنے عہد کے شعری رویے کے سامنے سر تسلیم خم کر دیا ۔ یہ رویہ دلی کی ٹکسالی اردو اور ابلاغ و معنویت کے تصورات پر قائم تھا اس کی تصدیق نہ صرف غالب کی شاعری اور خطوط سے ہوتی ہے بلکہ خود ان کا کہنا ہے کہ زبان تو ذوق و داغ کی تھی ۔

محمد نثار علی شہرت غالب سے ایک ملاقات کا ذکر کرتے ہیں کہ وہ ایک دن غالب کے پاس گئے تو غالب ایک قلمی رسالہ میں کچھ اصلاح دے رہے تھے میں نے گذارش کی

"جناب ! کیا ارقام فرما رہے ہیں ؟"

فرمانے لگے :

"اس میں فارسی الفاظ بہت ٹھونس دیے گئے تھے اس لیے انھیں نکال رہا ہوں" ۔

---

۱ ۔ آہنگ غالب ، ڈاکٹر یوسف حسین خان ، ص ۲۵ ۔

میں نے ادب کے ساتھ گذارش کی :

" آپ کا دیوان بھی تو فارسی سے مالا مال ہے ۔"

فرمانے لگے :

" وہ جوانی کی نازک خیالیاں ہیں ، شہرت ! بعض شعر تو ایسے ادق میرے قلم سے نکل گئے ہیں کہ اب ان کے معنی خود نہیں بیان کر سکتا ۔"

پھر فرمانے لگے :

" دہلی والوں کی جو اردو ہے (جس کو مشک و عنبر کہنا چاہیئے) اس کو ہی اشعار میں لکھنا چاہیئے ۔ آخری عمر میں ہماری تو یہی رائے ہو گئی ہے ۔"

میں نے ادب کے ساتھ گذارش کی ۔ داغ کی اردو کیسی ہے ، فرمانے لگے :

" ایسی عمدہ ہے کہ کسی کی کیا ہوگی ۔ ذوق نے اردو کو اپنی گود میں پالا تھا ۔ داغ اس کو نہ فقط پال رہا ہے بلکہ اس کو تعلیم بھی دے رہا ہے ۔" [۱]

غالب کے یہاں تبدیلی کا یہ شعور جس حسن و خوبی کے ساتھ اجاگر ہوا ۔ اس نے نہ صرف یہ کہ غالب کو شاعری کی دنیا میں معنویت سے ہمکنار کیا اور اثریت عطا کی ، بلکہ اس روش سے انھوں نے خطوط کی صورت میں ایک عظیم کامیابی حاصل کی اور اردو ادب کو ایک نیا انداز عطا کیا ۔ غالب نے خطوط میں سادہ اور سلیس زبان استعمال کی اور انداز بیان کے مصنوعی پن کو ختم کیا ۔ اب ان کی شاعری اور نثر ہر دو ابلاغ کے عصری تصور کو پورا کرتی نظر آتی ہیں ۔ لیکن کیا غالب نے

---

۱ ۔ احوال غالب ، مختار الدین احمد ، ص ۱۴ - ۱۵ ۔

زبان و بیان کے مروج اسلوب اور ابلاغ و معنویت کے عصری تصورات کو قبول کر کے خود کو ہم رنگِ عصر کر لیا یا ان کی شناخت کا کوئی انفرادی حوالہ بھی ہے۔ دوسرے لفظوں میں انفرادیت غالب کی بنیاد کیا ہے؟

یہ درست ہے کہ غالب نے اسلوب و اظہار کا وہ رنگ ترک کر دیا۔ جس کے خلاف آواز اٹھائی گئی اور یہ بھی درست ہے کہ غالب نے دلی کی زبان کو قبول کیا۔ لیکن اس کے باوجود یہ بات بھی اپنی جگہ مسلمہ ہے کہ ذوق و داغ اپنی تمام تر اردویت کے باوجود اور مومن اپنی تمام تر شاعرانہ نازک خیالیوں اور معاملہ بندی کے باوصف غالب کے شاعرانہ مقام تک نہیں پہنچ سکے اور صرف ان شعراء ہی پر کیا منحصر، اس دور کا کوئی دوسرا شاعر غالب کے فکری و فنی مقام تک رسائی حاصل نہیں کر سکا۔ اگر زبان و بیان کی سادگی و سلاست ہی معیار ہوتی یا ابلاغ اور تفہیم شاعری کا مقصود ہوتی تو یہ شرائط دوسرے شعراء زیادہ بہتر انداز میں پوری کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں تفہیم کا عمل غالب سے کئی درجہ زیادہ ہے۔ غرض مروجہ معیارات کے حوالہ سے غالب پھر بھی دوسرے شعراء کے مقابل نہیں آ سکتا۔ مگر اس کے باوجود غالب دوسرے شعراء سے بہر حال بڑا شاعر ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ معاصرین غالب اپنی تمام تر روایتی خوبیوں کے باوصف بڑی شاعری سے عاری ہیں اور اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ یہ شعراء روایتی اور پنچایتی اسلوب و انداز تو اختیار کرتے ہیں لیکن "شرکتِ ذات" کے اصول سے ناواقف ہیں اور روایت کے ساتھ بھی ان کا عمل خارجی اور اسلوبیاتی سطح تک محدود ہے۔ چنانچہ محض ادھوری روایت کا سہارا لے کر جس شعری عمل کو شعراء نے قبول کیا وہ وقت کے ساتھ فرسودہ ہوگیا۔ عہد بہادر شاہ ظفر کا شاعر جب فلک پہ بجلی، زمین پہ باراں یا قفس کی تیلیاں یا سر پہ طرہ ہار گلے میں، ایسے نغمے الاپتا ہے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ اشخاص کسی اور دنیا کے باسی ہیں جہاں سب کچھ ٹھیک ہے انھوں نے اپنے عہد کی اس شکست و

ریخت کو سرے سے محسوس ہی نہیں کیا جو ان کے سامنے جاری تھی۔ مشرق و مغرب کی آویزش اور اس میں مذہبی اور تہذیبی قدروں کا انہدام ان کی نگاہ فکر میں سمایا ہی نہیں اور یوں ان کی شاعری عصری اجتماعی وجود کے شعور و احساس سے گریزاں ہو کر ہم تک پہنچتی ہے اور اس طرح اپنے اندر وہ زمانی خلا رکھتی ہے کہ جس کے باعث روایت تو ہم تک پہنچتی ہے، تجربہ نہیں پہنچتا۔ آخر میر کے بعد غالب کا نام زبان پر آ جانا کس وجہ سے ہے، درمیان میں جو اتنا بڑا خلا ہے کیا کوئی وجود اس میں نہیں بستا۔ حقیقت یہ ہے کہ اس سارے خلا میں میر ہی بستا ہے لیکن وہ بھی اپنے ادھورے وجود کے ساتھ۔ میر کے اسلوب و انداز کو تو شعراء قبول کرتے رہے لیکن میر کی طرح وہ شرکتِ ذات کے اصول سے باخبر نہ ہو سکے۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ عہدِ غالب کے شعراء اپنے تمام تر فنی کمالات اور علم و فضل کے باوصف اپنے شاعرانہ اور تخلیقی وجود کے اثبات سے قاصر نظر آتے ہیں۔ ان کے یہاں ادھوری روایت کی بازگشت ہے ذات و واردات نہیں۔ ڈاکٹر وحید قریشی اس گروہ کے بارے میں لکھتے ہیں:

"شعراء کا پہلا گروہ اکثر تذکیر و تانیث کی بحثوں میں الجھتا تھا اور زبان و بیان کے سانچوں ہی کو ادب کا بنیادی مقصد جانتا تھا۔ اس کے نزدیک زندگی کے خیالی اور مثالی نقشے ہی سب کچھ تھے اگر کبھی یہ لوگ زندگی کی تصویر کشی کرتے بھی تو حقیقی زندگی نہ تھی۔ بلکہ اس کا سطحی اور کھوکھلا روپ تھا ایسے میں ان شعراء کے کلام میں زندگی کی جو تصویر ابھرتی ہے اس میں حقیقت کی محض پرچھائیاں ملتی ہیں حقیقی خد و خال نظر نہیں آتے۔"[1]

غالب کی شاعری کا اختصاص یہ ہے کہ اس میں روایت کے احساس کے ساتھ تصورِ حقیقت کے بدلتے خد و خال ملتے ہیں۔ شرکت ذات سے

۱۔ نذرِ غالب۔ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۵۔

تخلیقی عمل چلا جاتا ہے اور سب سے بڑھ کر اضافے کا وہ عمل ملتا ہے جس سے وہ اپنے عہد سے گزر کر بغیر کسی رکاوٹ کے ہم تک پہنچ جاتا ہے غالب کی شاعری میں اجتماعی وجود اپنے تمام تر تصورات اور احساسات کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے اور شکست و ریخت کا وہ تمام تر احساس اپنے وجود میں سمیٹ کر سامنے آتا ہے جس نے اس دور کو المیہ بنا دیا۔

فکری سطح پر غالب کے یہاں حقیقت کی حقیقی تصویر ہے لیکن المیہ یہ ہے کہ خود حقیقت کے مروجہ تصورات تصادم کی زد میں ہیں۔ تصورِ حقیقت نہ صرف یہ کہ ٹوٹ پھوٹ رہا ہے بلکہ وہ اجزاء میں تقسیم ہو کر اپنے کلی وجود کو کھونے لگا ہے اور اس عہد میں حقیقت کے مروجہ تصورات کے کمزور پڑنے کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ شاعرانہ عمل میں اس کا عمل دخل کم ہو رہا تھا۔ شاہ نصیر، ذوق، ناسخ، معروف و ممنون اور بہادر شاہ ظفر وغیرہ تمام شعراء موجود کو محسوس کی صورت قبول کرنے تک محدود ہیں یا پھر لفظ و کلمہ کی اشکال پر زور ہے، کلمہ کی معنویت گم کر چکے ہیں۔ لسانی اور اسلوبیاتی اظہار پر زور اسی عہد میں ہوتا ہے جس عہد میں السالوں کے الدرون کھوکھلے ہو چکے ہوں۔ حقیقت و معنویت کے شعور سے عاری ہوں۔ اور ذات کے امکانات کو پانے کے وسائل اور ذرائع سے محروم ہو چکے ہوں۔ غرض یہ پورا دور حقیقت کی کلیت کے شعور سے عاری نظر آتا ہے اور اس کا ثبوت عصری شاعری اور اس تشکیک میں ملتا ہے جس کا اظہار غالب کے شعری تجربے میں ہوا ہے۔ غالب کی شاعری میں مروجہ تصورِ حقیقت کے بارے میں جو شک کا رویہ ملتا ہے وہ دوسرے شعراء کی شاعری میں فکری مقام نہ ہونے کی وجہ سے مفقود ہے۔ روحانی اور مادی اقدار کے تصادم سے اب جو ایک نئی دنیا تعمیر ہونے والی تھی اس نے افراد کے تصورات کو ہچکولے دینے شروع کر دیے تھے۔ مسلمات کی شکست و ریخت شروع ہو چکی تھی اور باشعور اذہان اس تغیر کے عمل کو محسوس کرنے لگے تھے۔ حقیقت کا بدلتا تصور افراد کو تشکیک آشنا کر رہا تھا۔

جہاں تک مسلمات کی شکست و ریخت کا تعلق ہے تو اس کی بڑی مثال غالب کی شاعری ہی میں موجود ہے وحدت الوجود کا تصور اپنی تمام تر قوتوں کے ساتھ شاعری کی دنیا میں کارفرما تھا اور اب تک گویا شاعری میں فکری حوالہ اس رخ سے آتا تھا ۔ لیکن اس دور میں یہ تصور ہی شک کی نذر ہوتا نظر آتا ہے ۔ غالب جس نے اسی تصویر کو شاعرانہ اور فلسفیانہ ہر دو سطح پر ذات و کائنات کی شناخت کے لیے قبول کیا خود اس کے بارے میں متذبذب ہی نہیں متشکک دکھائی دیتا ہے غالب کے پاس اگر فکر نام کی کوئی شے ہے تو یہی تصور اور اس کے متعلقات ہیں ۔ لیکن غالب نے اپنی فکر کے اس اساسی تصور (کہ حقیقت کا مترادف بھی ہے) کو یہ کہہ کر چیلنج کر دیا کہ

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟

شکنِ زلف عنبریں کیوں ہے
نگہِ چشم سرمہ سا کیا ہے؟

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے؟

پھر صرف یہی نہیں کہ غالب نے اپنے اس بنیادی تصور کو چیلنج کر دیا ہو بلکہ ان کے یہاں دوسری اقدارِ حیات جو روایتی فکر میں مسلمات کا درجہ رکھتی ہیں، ٹوٹتی پھوٹتی نظر آتی ۔ ہیں یقین و اعتماد کا وہ عالم جو ان تصورات کی دین ہے ان کی شاعری میں مفقود ہے اس میں شک نہیں کہ غالب نے اپنے تصورات کو کسی منظم فکر یا فلسفیانہ نظام کے طور پر پیش نہیں کیا اور نہ مروج معنوں میں اس کے پاس کوئی نظام تھا لیکن ان کی شاعری سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس کا

عہد روایتی اقدار اور تصورات سے مطمئن ہی نہیں بلکہ تشکیک کا شکار بھی ہے :

بیدلی ہائے تماشہ کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں

ہرزہ ہے نغمۂ زیر و بمِ ہستی و عدم
لغو ہے آئینہ فرقِ جنون و تمکیں

نقشِ معنی ہمہ خمیازۂ عرضِ صورت
سخنِ حق ہمہ پیمانۂ ذوقِ تحسیں

لافِ دانش غلط و نفعِ عبادت معلوم
'دردِ یک ساغرِ غفلت ہے، چہ دنیا و چہ دیں

غالب نے صرف افکار و تصورات کے ساتھ ہی تشکیک و بغاوت کا یہ رویہ روا نہیں رکھا ۔ بلکہ اس نے افراد گذشتہ کی عظمت اور ان کی عظمت کے معیارات کو بھی چیلنج کیا ۔ وہ فارسی روایت سے متعلق ہونے کے باوصف ہندی فارسی شعراء کو (کہ جن میں بیدل جیسے نابغہ روزگار شاعر شامل ہیں اور جن کا تعمیر غالب میں بنیادی کردار ہے) رد کرتے ہیں اور محض امیر خسرو کو شاعر تسلیم کرتے ہیں لغت کے میدان میں انھیں اپنا کوئی ثانی نظر نہیں آتا ۔ عشاق کے میدان میں قدم رکھتے ہیں تو فرہاد انھیں سر گشتۂ خمارِ رسوم و قیود نظر آتا ہے اور مجنوں کو لیلیٰ ان کے سامنے برا کہتی ہے ۔ حلاج منصور انھیں معمولی ظرف کا انسان نظر آتا ہے ۔ حضرت علیؓ کی دعوت کو رد کرتے ہوئے حسینؑ کی شادی پر جانے کے لیے تیار نہیں اور موسیٰ کلیم اللہؑ سے حوصلے میں زیادہ ہیں کہ وہ تو تجلی کو برداشت کرنے کی قوت نہیں رکھتے تھے ۔ (اس لیے تجلی طور پر پڑی) مگر یہاں دم خم ہے ۔ غرض اپنے مجموعی رویہ میں غالب ایک کھوکھلا باغیانہ انداز رکھتا ہے اور پھر صرف یہیں تک بس نہیں کرتا وہ تصورات و افراد سے گزر کر اپنے اس رویے میں خدا کو بھی شامل کر لیتا ہے رشید احمد صدیقی درست لکھتا ہے کہ غالب نے

پہلی بار اردو شاعری میں خدا کو طنزیہ لہجے میں مخاطب کیا ۔ یہ حقیقت ہے کہ یہاں دوسرے مسلمات کی طرح احترام خدا وندی بھی مجروح ہوتا نظر آتا ہے اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ عہد جس انتشار کا شکار تھا اور مروجہ نظام اور اس کے تصورات جس طرح درہم برہم ہو رہے تھے اس میں افراد کا حقیقت مطلقہ کے اقتدار اور قوت سے اعتماد کا اٹھ جانا فطری تھا اور سچ بھی یہی ہے کہ یہ ساری شکست و ریخت نتیجہ تھی حقیقت سے لا تعلقی اور دوری کا ، وہ تصورات جن کو نظری طور پر درست سمجھا جاتا تھا عمل کی دنیا میں ان کا حوالہ تو پہلے ہی گم ہو چکا تھا اب فکری سطح پر بھی ان کی صحت معرض شک میں تھی ۔ چنانچہ حقیقت یہ ہے کہ فکری وجود کا انحطاط ہی تہذیبی اور سیاسی زندگی میں اپنا اظہار کر رہا تھا اور ظاہربین نگاہیں اپنے اعمال کے نتائج کو مشیت خدا وندی قرار دے کر تسکین حاصل کرنے کی ناکام کوشش کر رہی تھیں ۔

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں میرا بھلا نہ ہوا

زندگی اپنی جو اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

افکار و تصورات اور اشیا و افراد کے بارے میں یہ رویہ چاہے باغیانہ ہو ، چاہے تشکیک اس کے پس پشت کار فرما ہو ۔ ہر دو صورت میں ایمان و ایقان کی کمی سے حیات انسانی پر یاس و نا امیدی کے گہرے سائے چھا جاتے ہیں اور مایوسی انسانی وجود کو گھیر لیتی ہے اور اس طرح انسان اس عزم و ہمت سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے جو معرکۂ حیات کے لیے ضروری ہے ۔ غالب کی شاعری میں زندگی کی کشمکش میں عاجز آ جانے اور مایوس ہو جانے کے تصورات اپنی انتہائی صورت میں ملتے

ہیں بلکہ بعض اوقات تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کا شعور حیات ، شعورِ مرگ میں تبدیل ہو چکا ہے کیونکہ

منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید
نا امیدی اس کی دیکھا چاہیے

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر ، سو خموش ہے

غمِ ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا
وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیونکر ہو

موت کو انقطاعِ حیات خیال کرتے ہوئے غم ہستی سے چھٹکارا پانے کے مندرجہ بالا تصور کے پس منظر میں حقیقت کا منقلب ہوتا ہوا تصور ہے جس کے تحت موجود و مشہود ہی حقیقت ہے - یہ حقیقت کا سائنسی تصور تھا جس کے تحت حقیقت کا مشاہدہ حسی و تجربی بنیادوں پر ضروری قرار پایا - ظاہر ہے کہ ایسے تصورات میں غیب کے اس تصور کی گنجائش نہیں پیدا کی جا سکتی جس کے تحت حقیقت مادی نہیں بلکہ روحانی ہے اور پھر مابعد الطبیعاتی بھی ، چنانچہ یہی ہوا کہ اس عہد نے بتدریج ماورائے مادہ تفکر کی اہلیت کھو دی ، غالب کی شاعری میں موجود ہر زور اور حسی لذات کی تمنا اور سر سید کا مابعد الطبیعاتی حقائق کے بارے میں تاویلات کا انداز، اسی جانب اشارہ کرتا ہے - ہاں یہ البتہ ضرور ہے کہ کبھی کبھی کوئی ایسی آواز بھی سنائی دے جاتی ہے -

ذوق :

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے؟

اور یہ واقعی مشکل سوال تھا لیکن فی‌الحال افراد کے پاس اس سوال کا نہ تو جواب تھا اور نہ ہی سوچنے کا وقت، بلکہ معلوم کے ساتھ بھی موجود اور حسی لذات، غلبہ کے زیر اثر چشم پوشی اور بے زاری کا رویہ پیدا ہونے لگا تھا:

جانتا ہوں ثواب طاعت و زہد
پر طبیعت ادھر نہیں آتی

ثواب طاعت و زہد جانتے ہوئے انحراف کا یہ علانیہ رویہ اس بات کی نشاندہی کرتا ہے کہ اعتقادات قوت و توانائی سے محروم ہو چکے ہیں۔ ایمان و ایقان کی وہ فضا جس سے عمل جنم لیتا ہے موجود نہیں اور یہ ضروری نہیں کہ تصورات جب افراد کے اذہان میں راہ نہ پا رہے ہوں تو وہ خود غلط ہو جاتے ہیں بلکہ ہوتا یہ ہے کہ افراد کے اندر وہ صلاحیتیں موجود مفقود ہو جاتی ہیں یا مختلف عوامل کے زیر اثر دب جاتی ہیں جو ان تصورات سے اخذ و جذب کے لیے ضروری ہوتی ہیں۔ عہد غالب اور خود ہمارے عہد کا المیہ یہ نہیں کہ اس کے پاس حقیقی تصورات موجود نہیں۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ صداقت تو جدلی عمل سے ماورا ہوتی ہے، ہوتا یہ ہے کہ وہ افراد جو اس کے علمبردار بنتے ہیں، ان کی کومٹ منٹ ناقص ہوتی ہے۔ چنانچہ اس عہد میں بھی صحیح تصورات افراد کی اپنی نا اہلیت کا شکار ہو کر رہ گئے۔ ''صاحبان انگلستان رانگر'' کا مشورہ سر سید اور ان کے زیر اثر مسلم قوم نے کچھ اس انداز سے قبول کیا کہ آج تک نگاہیں آدھر ہی لگی ہیں فکر و نظر کا یہ رخ اور سفر دراصل نتیجہ ہے اس تصور حقیقت کو قبول کرنے کا جس کے زیر اثر مادہ اور اس کے مختلف مظاہر ہی اصل حقیقت قرار پاتے ہیں۔ صداقت ''یہ دنیا'' ہے کہ ہمارے حسی تجربے اور مشاہدے کا حصہ ہے نہ کہ ''وہ دنیا'' کہ محض ''غیب'' پر تکیہ کیے ہوئے ہے اس طرح گویا تصورات کا سارا دھارا ہی الٹے رخ بہنے لگا۔ موجود و مشہود سے غیب کی جانب صعود کے برعکس غیب سے دست کش ہو کر موجود سے وابستگی کا میلان بڑھنے لگا۔

کشمکش اور تصادم کا یہ رویہ غالب کی ابتدائی شاعری میں تو سرے سے موجود ہی نہیں اور آخری دور کی شاعری میں بھی یہ اس سطح پر نہیں جہاں ہر شے اس قدر واضح اور روشن ہو کہ اس سے کسی مربوط نظام کو متشکل کیا جا سکے لیکن اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اپنے عہد کی اس نواع کی ترجمانی بھی اگر کوئی شاعر حقیقی انداز میں کرتا ہے تو صرف غالب ہے۔ مومن دہلوی، اپنی مثنوی جہادیہ اور سید احمد بریلوی[7] سے تمام تر عقیدت کے باوجود اپنے عہد کے متصادم رجحانات کو تخلیقی تجربے میں شامل نہ کر سکا اس طرح فکری سطح پر وحدت الوجود کو رد کرنے کے باوجود مومن، توحیدی فکر کا ایسا نمائندہ نہ بن سکا جس سے اس کا تشخص قائم کیا جا سکتا۔ بلکہ مومن کی شاعری میں تفکر کا عمل تقریباً مفقود ہے اسی طرح اپنی تمام تر علمیت کے باوصف ذوق فکری سطح پر کوئی اختصاص نہیں رکھتا۔ ذوق کے یہاں شاعری ایک رسمی عمل ہے۔ دربار داری کا وسیلہ یا زیادہ سے زیادہ اخلاق عمل کی عملداری کا ذریعہ، اس میں شک نہیں کہ ذوق کے یہاں کہیں کہیں جذبات کی ہلکی سی حدت اور فکر کا کوئی رخ تھوڑی دیر کے لیے سامنے آتا ہے۔ لیکن ذوق اپنی بصیرت کو تخلیقی عمل میں نہ ڈھال سکے۔ اس طرح یہ گویا صرف غالب کا اختصاص ہے کہ وہ اپنے عہد میں ٹوٹتے تصورات اور تہذیبی کشمکش کو نہ صرف محسوس کرتا ہے بلکہ اس کو تخلیقی عمل کا حصہ بناتا ہے۔ غالب کی شاعری اس شخص کی شاعری ہے جو کائناتی سفر پر نکلا ہے اور اس میں حیات کے ہر رخ کو ایک بڑے مقام سے دیکھ رہا ہے اور منظر کو محض ایک ناظر کی حیثیت سے نہیں دیکھ رہا بلکہ اپنے وجود کو بھی اس کا حصہ بنا کر سارے منظر کا مشاہدہ کر رہا ہے اور حقیقت بھی اسی میں ہے اور غالب کی عظمت کی بنیاد بھی اسی میں ہے کہ وہ اپنے عہد کے دو لخت ہوتے ہوئے اجتماعی وجود کا استعارہ بن گیا۔ اس نے اس سارے تہذیبی اور فکری تصادم کو محض دور سے تماشا نہیں کیا۔ بلکہ خود کو اس تہذیبی چکی کے دو پاٹوں میں پستا ہوا محسوس کیا اور پکار اٹھا کہ

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ میرے پیچھے ہے، کلیسا میرے آگے

کعبہ و کلیسا کی کشمکش میں کعبہ کا پیچھے رہ جانا ، صاحبانِ انگلستان
رانگر کا مشورہ دینا ، دین بزرگاں کو خوش نہ کرنا ، شراب پینا اور
سور نہ کھانا ، موت سے نہ ڈرنا مگر فقدانِ راحت سے گھبرانا ، شاعری ،
ساحری اور سلطنت سب کو خرافات جاننا اور پیٹ بھرنے کی تمنا کرنا ،
تمام تصورات اس بات کا اعلامیہ ہیں کہ انحراف و ارتداد کا رویہ پروان
چڑھ رہا ہے ، سرحد ادراک سے پرے "غیب" کے شعور کی جگہ حقیقت
کا حسی و مادی تصور جگہ سنبھال رہا ہے ، موجود سے وابستگی بڑھ رہی
ہے اور ماوراء موجود کو ناموجود سمجھا جا رہا ہے ۔ غرض ایک تہذیب
اپنے تصورات کو سمیٹنے میں مصروف ہے اور دوسری کی آمد آمد ہے اور
جس کی آواز ہمارا شاعر کچھ اس انداز سے لگا رہا ہے کہ

زاں نمی ترسم کہ گردد قعرِ دوزخ جائے من
وائے گر باشد ہمیں امروزِ من فردائے من

مشکلات کلام غالب

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

مشکل پسندی غالب کی شاعری کا بنیادی رویہ ہے اور ناقدین نے اس رجحان کو سمجھنے کی جس قدر کوششیں کی ہیں ان کا حاصل یہ ہے کہ غالب کا حد سے بڑھا ہوا انفرادیت کا احساس اس رویے کے پس پشت کارفرما ہے اور یہ بات درست بھی ہے کہ غالب شعوری طور پر اجتماعی وجود میں گم ہونے سے ہمیشہ گریزاں رہے اسی لیے وہ فکری اور فنی ہر دو سطح پر اپنے عہد کے شعری رویے سے الگ ہو کر چلے اور ایک ایسا طرز اختیار کیا جو ان کی انفرادیت کا ضامن بن سکے اور اسی وجہ سے غالب نے نہ صرف یہ کہ ہندوستان کی طویل ادبی روایت سے اپنے آپ کو منقطع کر لیا بلکہ وہ اپنا تقابل درجہ اول کے ایرانی شعراء سے کرتے ہیں اور آدھر ہی کے گیت گاتے نظر آتے ہیں:

"خاکسار نے ابتدائے سن تمیز میں اردو زبان میں سخن سرائی کی ہے پھر اوسط عمر میں بادشاہ دہلی کا نوکر ہو کر چند روز اسی روش پر خامہ فرسائی کی ہے۔ نظم و نثر کا عاشق و مائل ہوں۔ ہندوستان میں رہتا ہوں۔ مگر تیغ اصفہانی کا گھائل ہوں"[1]۔

غالب کے اس انفرادیت پسندانہ رویے کی جانب مولانا حالی نے بھی واضح طور پر ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ:

1۔ خطوط غالب مرتبہ سید مرتضیٰ حسین فاضل (حصہ اول)، ص ۳۹۶۔

''مرزا کی طبیعت اسی قسم کی واقع ہوئی تھی وہ عام روش پر چلنے سے ہمیشہ ناک چڑھاتے تھے - وہ خست شرکا کے سبب خود شاعری سے نفرت ظاہر کرتے تھے - عامیانہ خیالات اور محاورات سے جہاں تک ہو سکتا تھا ، اجتناب کرتے تھے''.

چنانچہ ان کی اسی انفرادیت پسندی کے جنون کے اشارے ، ان کے تخلص کی تبدیلی ، وبائے عام میں ہلاک ہونے سے انکار اور ایسے بیانات میں نظر آتا ہے کہ :

''بھائی خدا کے واسطے غزل کی داد دینا - اگر ریختہ یہ ہے تو میر و مرزا کیا کہتے تھے اگر وہ ریختہ تھا تو پھر یہ کیا ہے''۔

غالب کے مشکل پسندی کے رویے کا اظہار اس شعری عمل سے بھی ہوتا ہے جس کے تحت وہ اپنے دور کے مروجہ فکری اور فنی ہر دو طرح سانچوں سے الگ اپنا اختراعی عمل شروع کرتے نظر آتے ہیں - چنانچہ فنی سطح پر کافی اور فکری سطح پر کسی حد تک وہ اس کوشش میں کامیاب بھی ہوتے ہیں اور اس کامیابی کا ثبوت وہ رد عمل ہے جو ان کے اسلوب فکر و اظہار کے خلاف ان کے عہد میں سامنے آتا ہے اور جس سے وہ گویم مشکل و گرنہ گویم مشکل کی الجھن سے دو چار نظر آتے ہیں -

غالب کی یہ الجھن محض اظہار کی الجھن نہیں جیسا کہ بظاہر احساس ہوتا ہے بلکہ حقیقت میں یہ غالب کی ذات کی تہہ میں کچھ اس انداز سے کارفرما ہے ، جس کی وجہ سے غالب مسلسل دہرے عمل کا شکار نظر آتے ہیں — اور یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ وہ ساری زندگی دہرے وجود کے عذاب سے نجات حاصل کرکے شخصیت کی کلیت کی تشکیل نہ کر سکے اور یہی مسلسل کھینچا تانی ان کو بڑا شاعر بھی بنا گئی اور اسی میں ان کے مشکل پسندی کے رحجان کو بھی تلاش کیا جا سکتا ہے - اس لحاظ سے کہ منقسم شخصیت کا اظہار لا محالہ الجھاؤ لیے ہوئے ہوگا -

---

۱ - یادگار غالب - الطاف حسین حالی ، ص ۱۲۱ -

غالب کی دو لخت شخصیت کا اظہار کئی مواقع پر ہوتا ہے۔

فکری سطح پر غالب نہایت شد و مد کے ساتھ تصور وحدت الوجود کے اثبات کے داعی اور حقیقت کو بادہ و ساغر کے علامتی پیرائے میں پیش کرنے پر فخر کرتے ہیں قطرہ میں دجلہ اور جزو میں کل کے نظارے کا اعلان کرتے ہیں ، اسی طرح مشاہدے کی نفی اس بناء پر کرتے ہیں کہ :

ع اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے

چنانچہ مجموعی طور پر غالب کی فکر پر یہ تصور غالب ہے اور ناقدین کی رائے ہے کہ غالب کے کلام میں یوں تو کوئی باقاعدہ فلسفہ یا نظام موجود نہیں ، لیکن اگر کسی چیز کو غالب کا فلسفہ قرار دیا جا سکتا ہے تو وہ یہی وحدت الوجود کا تصور ہے[1]۔

گویا اس لحاظ سے غالب کی فکری زندگی کی بنیاد یہی تصور بنتا ہے - لیکن کلام غالب کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ غالب اس تصور کے بارے میں بھی کئی مقامات پر تشکیک کا شکار نظر آتے ہیں - وہ اس بات کے لیے کوشاں بھی ہیں کہ حقیقت کو مظاہر کے پس پشت گرفت میں لے لیں اور بہ تکرار اس بات کا اظہار کرتے ہیں کے باوجود کہ :

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

شاہد ہستیٔ مطلق کی کمر ہے عالم
لوگ کہتے ہیں کہ ہے پر ہمیں منظور نہیں

نفی کائنات اور وحدت الوجود کے اثبات کے باوصف وہ تیقن کی اس منزل پر نہیں پہنچتے جہاں دوئی کا مفہوم اور وجود ہی معدوم ہو جائے۔

---

۱ - ملاحظہ ہو ، افکار غالب ، خلیفہ عبدالحکیم ، شرح دیوان غالب ، یوسف - سلیم چشتی -

مظاہر فطرت اور خود انسان کا وجود اور اس کے متعلقات کچھ اس انداز سے ان کی فکری دنیا میں متشکل ہوتے ہیں کہ وہ آن کو اس نظام فکر (وحدت الوجود) سے مربوط کرنے سے قاصر رہتے ہیں اس طرح بار بار ان کے فکر میں تشکیک اور حیرت و استعجاب سے دراڑیں پڑتی ہیں - جس سے شخصیت کا درہم برہم ہونا نا گزیر ہے ان کے بنیادی فکری تصور کا ٹکراؤ اس قطعہ میں ہے جہاں ہستی کے مقابل :

ع پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

کا سوال شاعر کرتا نظر آتا ہے اور اس تشکیک میں بھی کہ :

ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب
آخر تو کیا ہے ؟ اے نہیں ہے

فکر غالب میں وحدت کے مقابل ثنویت کا اظہار دراصل اس ذہن کا حصہ ہے جس کی تشکیل ایرانی اثرات کے تحت ہوئی - جہاں یزداں واہر من اور خیرو شر ہر دو بالذات مسلسل عمل کے طور ہر کائنات کا حصہ ہیں - چنانچہ یہی وجہ ہے کہ ایرانی ذہن نے وحدت الوجود کو قبول کرنے سے ہمیشہ انکار کیا ہے اور یہی نہیں کہ مجوسیت کے حوالے سے وحدت الوجود ایک ناقابل قبول تصور ہے بلکہ خود شیعیت میں بھی اس تصور کی کوئی جگہ نہیں اور دلچسپ بات یہ ہے کہ غالب بیک وقت ان دونوں متضاد رویوں کو قبول کرنے کا داعی ہے - چنانچہ اگر ایک طرف شاعر کا یہ اعتراف کہ :

ع کہ نہاد من عجمی و طریق من عربی ست

تو دوسری طرف یوسف جمال انصاری لکھتے ہیں :

''نجی زندگی میں غالب کو تصوف سے کچھ ایسا سروکار نہ تھا - عقیدے کی راہ سے وہ اثنا عشری تھے اس لیے ان کو سلسلہ تصوف

سے کوئی لگاؤ نہیں ہونا چاہیے تھا"۔[1]

چنانچہ یہی وجہ ہے کہ غالب کو شیعہ ثابت کرنے کے لیے تاویل کرنی پڑتی ہے ملاحظہ ہو یہ تاویلی انداز کہ :

غالب کے ہمہ اوست ، کو "ہمہ از اوست" سے بدل ڈالا ہے -

"شیعوں کے اصول دین میں پہلا اصول توحید ہے جس کے ضمن میں صفات کی دو قسمیں ثبوتیہ اور سلبیہ ہیں - پہلی صفت ہے کہ اس کی ذات میں کوئی شریک نہیں اور اس کی ذات کا کوئی مثیل نہیں - یہی توحید ذاتی ہے جس کو صوفیاء نے وحدت الوجود قرار دیا اور فلسفہ نے موشگافیاں کیں اور بال کی کھال اکالی غالب کے ہمہ اوست کا مطلب ہمہ از اوست ہے اور وحدت الوجود کا مطلب یہ ہے کہ وہ ہستی مطلق واجب و ممکن میں مشترک نہیں ہے"[2]

واجب الوجود اور ممکن الوجود میں ہستی کے اشتراک کی نفی یا دوئی کا تصور ہی سرے سے وحدت الوجود کے خلاف ہے ، جس کے تحت وجود تو ہے ہی واحد ، بقول ابن عربی "اعیان ثابتہ نے خارج کی بو تک نہیں سونگھی" مزید یہ کہ غالب کے ہمہ اوست کو "ہمہ از اوست" سے تعبیر کرنا غالب کے سارے فکری تصورات کو غلط رنگ دینا ہے اور یہ محض اس لیے کہ غالب کی شعیت کو ثابت کیا جا سکے ، لیکن غالب پر جس طرح وحدت الوجود کے تصور کا جامہ پورا نہیں آتا ، وہاں غالب کی دہری شخصیت مذہبی سطح پر بھی اپنا اظہار کیے بغیر نہیں رہتی اور یہاں بھی تضاد ، الجھن اور کشمکش کی ایک کیفیت نمایاں نظر آتی ہے - چنانچہ اپنی تمام تر شعیت اور حب اہل بیت کے باوصف مندرجہ

---

۱ - کلیات غالب اردو مرتبہ خان اصغر حسین خان نظیر لودھیانوی ، ص ۲۷ -

۲ - احوال و نقد غالب مرتبہ محمد حیات سیال ، ص ٦٧ -

ذیل اشعار بھی غالب کی کرشمہ ساز شخصیت کا اظہار ہیں :

جن لوگوں کو ہے مجھ سے عداوت گہری
کہتے ہیں مجھے وہ رافضی اور دہری

دہری کیونکر ہو کہ ہووے صوفی
شیعی کیونکر ہو ماورا النہری

یارانِ رسول[۳]، یعنی اصحاب کبار
ہیں گرچہ بہت، خلیفہ اُن میں ہیں چار

ان چار میں ایک سے، جس کو انکار
غالب وہ مسلمان نہیں ہے زنہار

یارانِ نبی[۳] سے رکھو تو لا، باللہ
ہر ایک کمال دین میں ہے یکتا باللہ

وہ دوست نبی[۳] کے اور تم ان کے دشمن
لَا حَولَ وَلَا قوۃَ اِلّا باُللہ[۱]

جس طرح غالب نے تصوف کے مسائل کو محض نظری سطح پر اہمیت دی اور ان کی عملی زندگی صوفیانہ رویے سے یکسر خالی تھی اسی طرح ان کی تمام تر مذہبیت بھی محض نظری تھی تاہم وہ محض نظری سطح پر ہی دوئی کی کشمکش سے دو چار نہ تھے بلکہ عمل کی ثنویت بھی ان کو گھیرے ہوئے تھی ۔ چنانچہ

جانتا ہوں ثواب طاعت و زہد
پر طبیعت ادھر نہیں آتی

اور مزید یہ کہ آدھا مسلمان ہونا کہ شراب پینا اور سور نہ کھانا بھی ان کی زندگی کے اس دہرے رویے کی نشاندہی کرتا ہے اور بات یہیں

---

۱ ۔ نقوش، شمارہ ۱۰۱، ۱۹۶۴ء، ص ۱۹۰، ۱۹۱ ۔

تک نہیں رہتی بلکہ غالب کے یہاں تشکیک اور بے یقینی کی فضا مزید گہری ہوتی ہوئی ان کے اسلامی رویے اور غیر اسلامی رویے کے درمیان کشمکش کی صورت میں جا پہنچتی ہے اور یہ ان کی زندگی میں عدم تطابق کا نقطہ عروج ہے۔

غالب کے مذہبی رویے کے بارے میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں کہ:

''ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے مذہب کے متعلق بھی جان بوجھ کر لوگوں کو مغالطے میں ڈالا، وقت و ماحول کے تقاضوں کے تحت انھوں نے مختلف قسم کی باتیں کیں۔ چنانچہ کہیں وہ شیعہ اثنائے عشری نظر آتے ہیں کہیں رافضی اور کہیں ماورا لنہری یعنی کٹر سنی ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں''۔[1]

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ میرے پیچھے ہے، کلیسا میرے آگے

عدم تیقن اور بے یقینی کی اس کیفیت نے جو عقائد و نظریات کو وجود کی گہرائیوں سے قبول نہ کرنے کا نتیجہ ہے غالب کو مسلسل الجھن میں رکھا اور کبھی بھی اس تضاد سے نجات حاصل نہ کر سکے۔ چنانچہ ان کی تمام تر مادی اور معاشی زندگی جو روپے پیسے کے حصول کے گرد گھومتی ہے، عدم اطمینان کے اس رویے کی نشاندھی کرتی ہے جو ضعف ایمان کا نتیجہ ہے ورنہ تصوف کا قائل یا صرف مذہب کا قائل بھی اگر وہ اپنے تصورات میں صادق ہے تو توکل و قناعت کو اس درجہ خیر باد نہیں کہہ سکتا جس طرح کی شدت ہمیں غالب کی زندگی میں ملتی ہے۔ اس معاشی جد و جہد میں غالب کی عملی عظمت تو ضرور آجا گر ہوتی ہے کہ کشمکش بھی زندگی کی علامت ہے لیکن اس کشمکش کی نوعیت سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ غالب وحدت الوجود اور اس کی

۱۔ غالب امروز و فردا، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ص ۸۳۔

مبادیات کو تجربے یا وجود کا حصہ نہ بنا سکے اور منظری طور پر عالم کو حلقہ دام خیال اور ہستی کو فریب سمجھنے کے باوجود عملی طور پر اشیاء و مظاہر سے وابستگی اپنی انتہائی سطح پر رہی۔

غالب کی منقسم شخصیت اور دہرے رویے کا سراغ ہمیں غالب کی خواہشات اور تمناؤں میں بھی نظر آتا ہے ہر شخص اچھی زندگی کے خواب دیکھتا ہے اور اس کے لیے کوشش بھی کرتا ہے لیکن یہاں بھی سوچوں کے فرق سے شخصیت کا یقین ہوتا ہے۔ غالب معاشی بد حالی کے سبب نصب العینی سطح پر زندگی بسر نہ کر سکے اور نصب العینی سطح پر تو ایک طرف وہ معیاری زندگی کے حصول میں بھی ناکام رہے وہ جس مکان میں رہتے تھے اس کے بارے میں ان کا مشہور قول ہے کہ "ابر دو گھنٹے برسے تو چھت چار گھنٹے برستی ہے"۔

بلی ماروں کے محلہ میں یہ مکان غالب کی عملی زندگی کا حصہ ہے۔ جبکہ خواہش کی سطح پر غالب کی اڑان ملاحظہ ہو:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے ادھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

یہ خلا زمین و آسمان سے بھی کچھ زیادہ ہے اور یہ اسی بعد کی شدت کا نتیجہ ہے کہ غالب خواہش اور حقیقت کے درمیان ریزہ ریزہ ہوتا نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے غالب کے اس دہرے وجود اور خواہش و اس واقعہ کے درمیان بعد کو مندرجہ ذیل الفاظ میں بیان کرکے غالب کی شخصیت کا تجزیہ کیا ہے کہ:

"مرزا کی ابتدائی زندگی ایک یتیم بچے کی زندگی ہے جو کبھی چچا کے ہاں پرورش پاتا ہے کبھی نانا کے دستر خوان کا زلہ ربا ہے۔ کبھی سسرال کا دست نگر ہے اپنی ذات کی حفاظت کے لیے نئے نئے حصار تعمیر کرنے کی ضرورت بہرحال انسان کو پڑتی ہے غالب کی "انا" اپنے حقیقی زمانے سے نکل کر ماضی کی طرف رجوع کرتی ہے تو اجداد کی عظمت کا احساس انہیں کچھ زیادہ ہی شدت پر مجبور

کرتا ہے وہ جس متوسط طبقے میں پیدا ہوئے اس کے لیے ان کی پنشن ہی کافی تھی - لیکن وہ اس پر قانع نہیں ہوئے، عمر بھر انہیں اپنے اجداد بعید کی عظمت، خاندان کی قدیم دولت، رتبے کی از دست رفتہ وقعت اور شان و شوکت کا بہت پاس رہا اس دھندے میں ان کی اپنی مالی حالت ابتر ہوتی چلی گئی۔ آخر عمر تک وہ معاشرے میں اپنی اصلی حیثیت کو تسلیم کرنے کے لیے تیار نہیں ہوئے اس سے ان کی زندگی اور ان کی آرزو کے درمیان فاصلہ بڑھ گیا یہی ان کی بدنصیبی کا سبب بھی ہے اور اسی میں ان کی عظمت کا راز بھی مخفی ہے"۔[1]

مندرجہ بالا بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حالات و افکار کے تحت غالب کی شخصیت کی تعمیر ہی کچھ اس نہج پر ہوئی کہ وہ دہری شخصیت (Duel Personality) کی الجھن میں گرفتار ہو گئے اور یوں وہ شخصیت کی اس کلیت کو حاصل کرنے میں ناکام ہوئے جہاں وحدت جنم لیتی ہے۔ غالب کی شخصیت میں عدم تطابق اور بکھراؤ کا اظہار مختلف سطحوں پر ہوتا ہے اور اسی میں ان کی مشکل پسندی بھی شامل ہے کیونکہ بکھری ہوئی اور منتشر شخصیت کا ہر اظہار اپنے اندر لامحالہ الجھاؤ لیے ہوگا۔

غالب کی مشکل پسندی بھی اس دہری شخصیت کا اظہار ہے اور یہ عجیب بات ہے کہ غالب نے اپنی شخصیت کی اس تقسیم کو نہ صرف محسوس بھی کیا بلکہ اس کا اظہار بھی کیا ہے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:

"یہاں خدا سے بھی توقع باقی نہیں، مخلوق کا کیا ذکر؟ کچھ بن نہیں آتی، اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں - یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کیا ہے جو دکھ مجھے پہنچتا ہے، کہتا ہوں لو غالب کے اور جوتی لگی، بہت اتراتا تھا

---

۱ - نذر غالب (غالب اور اس کا ماحول) ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۲۶-۲۲۵ -

کہ میں بڑا شاعر اور فارسی دان ہوں ۔ آج دور دور تک میرا جواب نہیں ، لے اب قرض داروں کو جواب دے ۔ سچ تو یوں ہے غالب کیا مرا بڑا ملحد مرا ، بڑا کافر مرا ہم نے از راہ تعظیم جیسا بادشاہوں کو بعد ان کے جنت آرام گاہ ، عرش نشیں خطاب دیتے ہیں چونکہ یہ اپنے آپ کو شاہ قلم و سخن سمجھتا تھا سقر مقر اور ہاویہ زادیہ خطاب تجویز کر رکھا ہے آئیے نجم الدولہ بہادر ایک قرضدار کا گریبان میں ہاتھ ایک قرضدار بھوگ سنا رہا ہے میں ان سے پوچھ رہا ہوں اجی حضرت نواب صاحب ، نواب صاحب کیسے اوغلان صاحب آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے کچھ آکسو کچھ تو بولو ، بولے کیا بے حیا ، بے غیرت کوٹھی سے شراب ، گندھی سے گلاب ، بزاز سے کپڑا ، میوہ فروش سے آم ، صراف سے دام قرض لیے جاتا تھا یہ بھی سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا'' ۔

مندرجہ بالا اقتباس سے غالب کی منقسم شخصیت کا المیہ پوری طرح سے واضح ہو جاتا ہے تاہم غالب کی مشکل پسندی کے ان دو داخلی اسباب کے علاوہ اور بھی کئی خارجی اسباب ہیں جن میں سب سے اہم بیدل کی تقلید ہے اور یہ سبب اس قدر واضح ہے کہ نہ صرف یہ کہ ناقدین غالب نے اسے اہمیت دی ہے بلکہ خود غالب نے بھی کئی مقامات پر بیدل کے تبع کا اعلان کیا ہے :

طرز بیدل میں ریختہ لکھنا
اسد اللہ خاں قیامت ہے

اسد ہرجا سخن نے طرح باغ تازہ ڈالی ہے
مجھے رنگ بہار ایجادی بیدل پسند آیا

---

۱ - محاسن خطوط غالب - مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار .
ص ۱۱۰ -

بیدل کی تقلید ایک نفسی ضرورت تھی اور اس کی وجہ یہی بھی تھی کہ بیدل نہ صرف یہ کہ لسانی اعتبار سے بلکہ فکری اعتبار سے بھی غالب کی ضرورتوں کو پورا کرنے کی اہلیت رکھتا تھا اور یہ بات اپنی جگہ حقیقت ہے کہ غالب کو غالب بنانے میں بیدل کی شاعری اور فکر کا اساسی کردار ہے ، بیدل کے مطالعہ نے نہ صرف غالب کو لسانی طور پر ایک الگ زبان کی تشکیل میں مدد دی بلکہ غالب کا فکری سرمایہ جو ان کے لیے وجہ افتخار ہے ۔ بیدل کی دین ہے ۔ بیدل کی شاعری تصوف کے اسرار و رموز سے بھری پڑی ہے اور گو کہ غالب نے بعد میں بیدل کی تقلید کو ترک کر دیا ، لیکن وہ فکری طور پر بیدل سے کبھی چھٹکارا حاصل نہ کر سکے بلکہ اگر یہ کہا جائے تو درست ہوگا کہ غالب نے بیدل کے فکری وجود کو اپنی ذات کا حصہ بنا لیا تھا اور بیدل کے ساتھ غالب کے تعلق کی وجہ بھی دراصل غالب کی تشکیل ذات ہی کا مسئلہ ہے ۔

بقول سید عابد علی عابد :

''بیدل میں اس کو وہ معیاری فنکار ، شاعر اور مفکر نظر آیا جو اس (غالب) کے وجود معنوی میں مثالی تصویر کی طرح زندہ رہتا تھا اس لیے دراصل جب غالب بیدل کی مدح کرتا ہے تو وہ اس غالب کی مدح کرتا ہے جو وہ نہ بنا سکا اور جس کی تمنا تھی'' [۱]۔

ڈاکٹر عبدالغنی ، بیدل اور غالب کے ذہنی رابطے پر گفتگو کرتے ہوئے بھی کچھ انھیں خیالات کا اظہار کرتے ہیں ان کا خیال ہے کہ :

''بیدل سے رابطہ قائم ہو جانے کی وجہ سے غالب اپنی ذات سے مکمل طور پر وابستہ ہو چکے تھے ، اس کے اندر نگاہ ڈالتے تھے

۱۔ احوال و نقد غالب ، (غالب اور بیدل) سید عابد علی عابد ، ص ۵۱۰ ۔

اور جو کیفیات نظر آتی تھیں چونکہ ان سے اثبات ذات ہوتا تھا، ان کی تعریف کرنے میں مست تھے، اس انداز فکر نے انھیں خود پرست بنایا، خود اعتمادی سکھائی، اپنی ذات پر اصرار کرنے کی تعلیم دی اور انانیت سے معمور کیا، ہم دیکھتے ہیں یہ خواص ان کی فطرت میں عمر بھر رہے، بیدل خود نگری، خود شکنی کی راہ پر گامزن ہوتے مرزا غالب بھی فکری طور پر اس بات کے قائل تھے[۱]"

غالب نے ابتدائی عہد میں اپنے تخلیقی عمل میں بیدل کو نہایت شدت سے شامل کیا کہ اس عہد کی شاعری کی تفہیم کے لیے بیدل کو مرکزی حوالہ بنایا جاتا ہے بعد میں انھوں نے بوجوہ ان کی تقلید سے ہاتھ کھینچ لیا، لیکن اس سارے عمل کو بیان کرنے کا انداز کچھ اس قسم کا رہا ہے کہ بیدل ایک معتوب شاعر بن گیا ہے اور غالب کے سلسلہ میں بیدل کا نام ہمیشہ کسی قدر ناخوشگواری بلکہ کراہت سے لیا جاتا ہے، اس میں شک نہیں کہ بیدل فارسی شعراء کی نسبت مشکل بھی ہے اور روشِ عام سے ہٹ کر چلنے کا رویہ بھی ان کے یہاں موجود ہے، لیکن اس کے باوصف وہ فکری طور پر اس قدر توانا شاعر ہے کہ اس کے مقابل دوسرے شعراء چھوٹے نظر آتے ہیں اور اندازِ بیان کا تو اعتراف خود غالب نے بھی کئی مقام پر کیا، اصل بات یہ ہے کہ ایک تو اردو زبان کی ابتدائی حالتیں تھیں اور دوسرا غالب کا ابتدائی عہد تھا اس لیے غالب پورے طور پر بیدل کی تقلید کرنے سے قاصر رہے۔ اس طرح بیدل کا اس میں کوئی قصور نہیں بلکہ یہ غالب کی اپنی نارسائی کا المیہ ہے۔ بقول مولانا غلام رسول مہر:

"غالب کی دقت پسند طبیعت بیدل کے مطالعہ سے بہت متاثر تھی، لیکن نہ دماغی قویٰ نے بلوغ حاصل کیا تھا، نہ بیان پر پوری قدرت میسر آئی تھی، نہ فکر و تخیل نے جلا پائی تھی، وہ بیدل کے خاص الفاظ و تراکیب کو بہ کثرت استعمال کرتے تھے اور اسے بیدل کی

۱۔ فیض بیدل (بیدل اور غالب) ڈاکٹر عبدالغنی، ص ۶۰۔

پیروی سمجھتے تھے جس طرح آج کل کے کور ذوق اصحاب نے اشعار میں اضافتوں کے مسرفانہ استعمال کو غالب کی پیروی سمجھ رکھا ہے ، ایک صاف اور واضح بات پیچیدہ ، مبہم اور غیرالفہم بن جائے تو ان کے نزدیک غالب کا رنگ پیدا ہوجاتا ہے''۔

دراصل ہوا یہ ہے کہ فارسی زبان کے ساتھ اب وہ تعلق نہیں رہا جو زمانۂ قدیم میں تھا ، مزید بیدل اپنے مطالعہ کے لیے ایک مخصوص مزاج اور علمی سطح کا بھی مطالبہ کرتا ہے ، اس لیے بیدل کا مطالعہ نہیں کیا گیا اور عام طور پر اردو دان طبقہ تو غالب کے حوالے ہی سے بیدل کا نام سنتا چلا آیا ہے ۔ شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں :

''ملک میں فارسی کی سردبازاری اور بیدل کے اپنے غیرالفہم طرزِ تحریر نے اس کے قدردانوں کی تعداد بہت کم کر دی ہے ۔ لیکن افغانستان اور ترکستان میں ، جہاں فارسی رائج ہے ، شعریت اور شیرینی کو ادب میں وہ درجہ نہیں دیا جاتا جو ایران اور ہندوستان میں حاصل ہے ، اس کے قدر دان بہت ہیں ، ہندوستان میں بھی جو لوگ جدت مضامین اور تعمق خیال کے دلدادہ ہیں ، بیدل کے مداح ہیں علامہ اقبالؒ نے ایک دو مرتبہ اس طرح اظہارِ خیال کیا کہ گویا وہ غالب کی نسبت بیدل کو زیادہ پسند کرتے ہیں ایک دفعہ طلبہ نے یومِ غالب منایا اور علامہ سے سرپرستی کی درخواست کی تو انہوں نے مشورہ دیا کہ تمہیں یوم بیدل منانا چاہیے ۔ غالب کا کلام غلام آباد ہندوستان میں مقبول ہے اور بیدل کو کوئی جانتا بھی نہیں ۔ لیکن بیدل کا کلام آزاد ممالک مثلاً افغانستان میں تلاوت ہو رہا ہے اور غالب کو وہاں کوئی پوچھتا نہیں — غالب کا تصوف افسردگی پیدا کرتا ہے اور بیدل کا تصوف حیات بخش تروتازگی کے ساتھ ابھرتا ہے علامہ کا ارشاد حقیقت سے عاری نہیں غالب کے کلام میں سکون کا نمایاں عنصر ہے اور بیدل کے یہاں ایک مسلسل

---

۱ ۔ غالب ، غلام رسول مہر ، ص ۵۵ ۔

اضطرار ہے[1]"۔

اس میں شک نہیں کہ غالب نے خود بیدل کی تقلید ترک کرنے کا دعویٰ کیا ہے اور بعد میں غالب کا شعری اسلوب نسبتاً سادہ اور آسان ہے۔ گو کہ وہ پھر بھی میر کی سطح پر نہیں آئے لیکن اس کے علاوہ یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ غالب اپنی تمام تر شعوری کوشش کے باوجود بیدل سے چھٹکارا حاصل نہیں کرسکے، مولانا حالی لکھتے ہیں :

"اگرچہ مرزا بیدل اور ان کے متبعین کی زبان اور ان کے انداز بیان میں شعر کہنا بالکل ترک کر دیا تھا اور اس خصوص میں وہ اہل زبان کے طریقے سے سرِ مو تجاوز نہیں کرتے تھے مگر خیالات میں "بیدلیت" مدت تک باقی رہی[2]"۔

مرزا بیدل کی تقلید ترک نہ کرنے کے بارے میں پروفیسر محمد منور نے بھی اثباتی لہجہ اختیار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

"غالب نے بچپن میں بیدل کا رنگ قبول کر لیا تھا اور پھر بیدلیت سے کاملاً کبھی بھی نجات نہ پا سکے[3]"۔

اور وہ ساتھ ساتھ اس بات کا بھی اظہار کرتے ہیں کہ غالب نے بیدل کو ایرانی شعراء میں شامل ہونے کے لیے ترک کرنے کا اعلان کیا کیونکہ بیدل ہندی نژاد لکھتے ہیں۔

"مرزا غالب نے مرزا بیدل سے یہ بے وفائی محض علی قلیوں میں شامل ہونے کی خاطر کی۔ یہ الگ بات ہے کہ علی قلیوں کے نزدیک مرزا غالب خود بھی اس قطار میں کھڑے ہونے کے حق دار رہے

۱۔ حکیم فرزانہ، شیخ محمد اکرام، ص ۱۶۔

۲۔ یادگار غالب، مولانا حالی۔

۳۔ صحیفہ غالب، غالب نمبر حصہ اول (مرزا غالب کی فارسی غزل)، محمد منور ص ۳۰۹۔

جس میں تقریباً وہ سارے مردانِ خوش بیان کھڑے ہیں۔ جنہیں غالب نے بے سند قرار دیا ہے''۱۔

مندرجہ بالا بحث سے یہ بات تو پوری طرح واضح ہو جاتی ہے کہ غالب نے طرزِ بیدل اختیار کیا اور شعوری طور پر ترک کے باوجود وہ تقریباً ساری عمر غیر شعوری طور پر ہی سہی بیدل کو اپنے تخلیقی عمل سے نکال نہیں سکے اور دراصل اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب نے جس شدت سے بیدل کے اثرات قبول کیے تھے وہ ایک عرصہ تک تعلق کی وجہ سے جزو ذات ان چکے تھے اور اب غالب کو ان میں امتیاز کرنے کی ضرورت تھی اور نہ احساس۔ چنانچہ اکثر مواقع پر خیالات اور اسلوب کا وہ انداز شاعری کا حصہ بنتا نظر آتا ہے جو بیدل سے خاص ہیں؛ لیکن اب یہ اثرات منفی نوعیت کے نہیں بلکہ مثبت ہیں۔ اس لیے کہ غالب نے ابتدائی عہد میں صرف ''طرز بیدل'' کے اسلوب کی نقالی کی، جہاں تک خیالات و افکار کا تعلق ہے وہ ان کو پوری طرح سے گرفت میں لینے میں ناکام رہے اور یہ کوئی خامی نہیں۔ بلکہ ۲۵ سال کی عمر سے کم کا شاعر فلسفیانہ خیالات کو ہضم بھی نہیں کر سکتا۔ چنانچہ بیدل کی طرز بھی مشکل تھی اور خیالات بھی دقیق۔ اس لیے ابتدائی عہد میں غالب کا الجھاؤ اپنے عروج پر نظر آتا ہے اور اس میں اتنی شدت ہے کہ غالب کو بے شمار اشعار آخر نکال دینے پڑے۔ لیکن بعد میں جب غالب نے طرز بیدل کی قیامت خیزی محسوس کرتے ہوئے اسے ترک کرنے کی کوشش کی تو اس طرح غالب کے اپنے اسلوب نے جنم لیا، ایک ایسا اسلوب جو بیدل کے اثرات کے تحت پروان چڑھا تھا دوسری طرف مطالعہ بیدل نے غالب کو جو فکری غذا فراہم کی تھی وہ اب غالب کے فکری وجود کا حصہ تھی چنانچہ غالب نے جب ان ملے جلے خارجی اور داخلی عوامل کے تحت شاعری کی تو وہ ''نوائے سروش'' بن گئی، اس لیے غالب کی عظمت کے سلسلہ میں بیدل کا نام مثبت انداز میں لینا ضروری ہے کیونکہ وہ اسلوب اور فکری مواد جو غالب کی

۱۔ ایضاً، ص ۳۲۲۔

انفرادیت کا ضامن ہے بیدل کے مطالعہ کا براہِ راست نتیجہ ہے — غالب اور بیدل کے ان تعلقات کی گہرائی کا ذکر کرتے ہوئے سلام سندیلوی لکھتے ہیں :

''غالب نے بیدل کا گہرائی کے ساتھ مطالعہ کیا تھا ، یہی نہیں کہ غالب نے مضامین بیدل سے اخذ کیے ہیں ، بلکہ غالب کے یہاں بہت سے الفاظ بھی ایسے ہیں جو بیدل کے یہاں پائے جاتے ہیں - یہ دوسری بات ہے کہ بیدل نے بعض اوقات ان الفاظ کو کسی اور مفہوم میں استعمال کیا اور غالب نے ان کو کبھی کبھی دیگر مضامین کے لیے استعمال کیا - مگر بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ دونوں کے مضامین میں توارد ہو گیا ہے[1]-''

اور ڈاکٹر شیخ اکرام تو اس سے بھی زیادہ یہ کہتے ہوئے سنائی دیتے ہیں کہ :

''ابتداء میں بیدل کا اثر غالب پر اس قسم کا تھا کہ ان کے ابتدائی کلام کی بعض جزوی خصوصیات کا سراغ بھی کلیات بیدل میں ڈھونڈا جا سکتا ہے[2]-''

اور یہ صرف بیدل ہی نہیں جنھوں نے شعری عمل کے ابتدائی ایام میں غالب کو متاثر کیا بلکہ اس میں کئی اور نام بھی ہیں جن کی نشاندہی ڈاکٹر خورشید الاسلام نے اپنی کتاب ''غالب ابتدائی دور'' میں کی ہے ، ان میں مرزا جلال اسیر ، غنی ، ناصر علی اور شوکت بخاری کے نام اہم ہیں — شوکت بخاری کے اثرات خاص طور پر نمایاں ہیں اور جب کہ بقول مصنف وہ ایک خیال بند اور مصنوعی شاعر ہے[3] لیکن غالب کی شاعری میں مشکل پسندی کا جو رجحان آیا ہے اس میں شوکت بخاری کے

---

۱ - غالب کی شاعری کا نفسیاتی مطالعہ ، سلام سندیلوی ، ص ۲۸۴ -

۲ - حکیم فرزانہ ، شیخ محمد اکرام ، ص ۷۸ -

۳ - غالب - ابتدائی دور ، ڈاکٹر خورشید الاسلام ، ص ۳۲ -

مطالعہ کا بھی حصہ ہے :

''غالب نے نہ صرف ابتدائی شاعری میں شوکت کا تتبع کیا ہے بلکہ آئندہ کی عظیم شاعری کے لیے ان سے خام مواد حاصل کیا ہے ، غالب کے لہجے اور اسلوب میں جو ایک طرح کی غرابت پائی جاتی ہے وہ یکسر بیدل کی پیداوار نہیں کہی جا سکتی ۔ شوکت بخاری کے مندرجہ ذیل اشعار سے یہ اسلوب صاف جھلکتا ہے ، اس کے علاوہ غالب کے بیشتر اشعار سے محاکات اور محاورے شوکت کے دیوان میں بکھرے پڑے ہیں[۱]۔''

اس بات میں کوئی کلام نہیں کہ غالب نے فارسی اور اردو کے بہت سارے شعراء سے استفادہ کیا اور یہ ایک فطری امر ہے لیکن غالب پر مستقل اور گہرے اثرات بیدل ہی نے چھوڑے اور اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ بیدل سے استفادہ کا دور عمر کا وہ حصہ ہے جب کہ غالب کی شخصیت کی تعمیر ہو رہی تھی ، بیدل گویا وہ خشت اول ہے جو غالب کی شخصیت کی فکری بنیادوں میں رکھی گئی ، غالب کی شاعری پر دوسرے شعراء کے اثرات پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر وارث کرمانی کی یہ رائے زیادہ صائب نظر آتی ہے کہ :

''غالب اور بیدل کے باہمی رشتے کے بارے میں زیادہ صحیح رائے یہ ہوگی کہ غالب نے پچیس (۲۵) سال کی عمر تک بیدل کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنائے رکھا ۔ اس کے بعد جب وہ اصلاح زبان اور سہل نگاری کی طرف مائل ہوتے تو عرفی و نظیری وغیرہ کا تتبع شروع کیا ۔ نفسیاتی اعتبار سے ہم سب جانتے ہیں کہ انسان کی شخصیت اور طرزِ فکر کی تشکیل عمر کے ابتدائی حصے میں ہی ہوتی ہے ، چنانچہ غالب کو جو کچھ ذہنی اعتبار سے بننا تھا ، پچیس (۲۵) برس کی عمر تک بیدل کے زیر سایہ بن چکے تھے بعد کو نظیری اور عرفی کی پیروی سے ان کے اسلوب میں ستھراؤ ضرور ہوا لیکن بنیادی طور سے وہ بیدل ہی کے ساختہ و پرداختہ رہے ۔

---

۱ ۔ ایضاً ، ص ۳۴ ۔

غالب کی شاعری کا سنجیدہ اور فکر انگیز لہجہ بھی اس بات کی تصدیق کرتا ہے ، یہ لہجہ ان مبہم استعارات اور پیچیدہ بندشوں میں لپٹا ہوا ہے جو اٹھارویں (۱۸) صدی کے اوائل ہی میں وضع کی گئی تھیں ، لہذا ابتدائی مغل شاعروں سے منسوب نہیں کی جا سکتی ہیں ۔ چنانچہ مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ غالب کے تصوف آمیز افکار، ان کے فلسفیانہ تجسس اور ہومنیزم (Humanism) کی جڑیں بیدل کے دیار فکر تک پہنچتی ہیں[۱]۔"

بیدل : منزل عیش تو وحشت کدۂ امکاں نیست
چمن از سایہ گل پشتِ پلنگ است اینجا

غالب : لہ کی سامانِ عیش و جاہ نے تدبیر وحشت کی
ہوا داغِ زمرد بھی مجھے داغ پلنگ آخر

بیدل : دل آسودۂ ماشور امکاں در نفس دارد
گہر ورزیدہ است اینجا عنانِ ضبط دریا را

غالب : گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیٔ جا کا
گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

بیدل : بوئے گل ، نالۂ دل ، دود چراغ محفل
ہر کہ از بزم تو برخاست پریشان برخاست

غالب : بوئے گل ، نالہ دل ، دودِ چراغ محفل
جو تیری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

بیدل : دیدۂ را کہ بہ نظارہ دل محرم نیست
مژہ باہم زدن از دست ندامت کم نیست

---

۱ - نقوش غالب نمبر جلد اول ، غالب کی شاعری کا پس منظر ڈاکٹر وارث کرمانی ، ص ۲۶ ۔

غالب : اسکہ مشق تماشا جنوں علامت ہے
گشاد و بست ِ مژہ سیلیٔ ندامت ہے

بیدل : من کف ِ خاک و او سپہر بلند
نہ برد خاک بر سپہر کمند

غالب : من کف خاک و او سپہر بلند
خاک را کیٔ رسد بچرخ کمند

"یہ حقیقت بہت کم لوگوں کو معلوم ہو گی کہ غالب کے بہترین اشعار فارسی یا اردو میں وہ ہیں جن کا تخیل بیدل کے کلام سے لیا گیا ہے[1]۔"

غالب کی شاعری پر متقدین شعرائے فارسی و اردو کے اثرات کا ذکر تقریباً تمام نقادوں نے کیا ہے اور اس نوع کے مباحث پڑھتے ہوئے بعض اوقات یہ احساس ہوتا ہے کہ جیسے غالب کے تمام تر افکار و خیالات بلکہ اسلوب و انداز تک دوسروں کی خوشہ چینی ہے لیکن یہ تاثر درست نہیں ۔ اصولی بات یہ ہے کہ کوئی بڑا فنکار روایت سے بے نیاز ہو کر بڑا بن ہی نہیں سکتا ۔ روایت سے اخذ و جذب کی صورت میں وہ ماضی کے اجتماعی وجود کو اپنے اندر سمونے کی کوشش کرتا ہے ۔ جتنی بڑی سطح پر وہ ماضی کے ساتھ رابطہ رکھتا ہے اسی نسبت سے اس کے فکری وجود کی تربیت ہوتی ہے اور اسی حوالے سے اس میں وسعت اور بلند نظری پیدا ہوتی ہے ۔ گویا اس طرح شاعر ماضی کے اجتماعی وجود کو اپنی شخصیت کا حصہ بنا لیتا ہے اور وہ تمام تجربات جو اس وجود کا حصہ ہوتے ہیں روایت سے اکتساب کی صورت میں شاعر کا اپنا تجربہ بن جاتے ہیں ۔ اب جب کہ شاعر اس روایت کے پس منظر میں تخلیقی تجربے سے دو چار ہوتا ہے تو روایت اور تجربے کے اس سنگم سے جو تخلیقی عمل وجود پذیر ہوتا ہے بڑی شاعری کی بنیاد بنتا ہے ۔ کوئی شاعر یا فنکار روایت کو نظرانداز

---

۱ ۔ بیدل ۔ عباد اللہ اختر ، ص ۱۲۸ ۔

کر کے بڑا بن ہی نہیں سکتا چنانچہ غالب کی عظمت بھی روایت اور تجربے کے اتصال سے وجود میں آتی ہے اور یہی حقیقی عظمت کی بنیاد ہے ۔

انفرادیت کی حد سے بڑھی ہوئی لے ، دہری شخصیت اور تقلید بیدل نے غالب کی شاعری پر کیا اثرات مرتب کیے ان تمام مباحث کی بہتر وضاحت کے لیے ابتدائی شاعری کے وہ نمونے دیکھیے جو غالب نے انتخاب کے وقت اپنے دیوان سے نکال دیے ۔ تاہم بقول مولانا حالی اب بھی ان کے دیوان میں ایک ثلث کے قریب اشعار ایسے پائے جاتے ہیں جن پر اردو زبان کا اطلاق مشکل سے ہو سکتا ہے ۔ جیسے ذیل کے اشعار جو اب دیوان میں موجود ہیں :

شمار سبحہ مرغوب بت مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردن صد دل پسند آیا

ہوائے سیر گل آئینۂ بے مہری قاتل
کہ انداز بخوں غلطیدن بسمل پسند آیا

لے گئے خاک میں ہم داغ تمنائے نشاط
تو ہو اور آپ بصد رنگ گلستاں ہونا

شب خمار شوق ساقی رستخیز اندازہ تھا
تا محیط بادہ صورت خانہ خمیازہ تھا

یک قدم وحشت سے درس دفتر امکان کھلا
جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا[1]

اسی قسم کی زبان سے خائف ہو کر آغا محمد باقر یہ لکھنے پر مجبور ہو گئے کہ زبان کے حق میں اچھا ہوا کہ اس طریق نے رواج نہیں پایا اور یہ بات اپنی جگہ پر صحیح ہے کہ غالب کی شاعری کی تفہیم میں مشکلات کا ایک سبب ان کا فارسی زبان کی جانب غیر متوازن میلان بھی ہے ۔ غیر متوازن اس لیے کہ اردو زبان میں شاعری کرتے ہوئے اسی زبان

---

۱ - یادگار غالب ، مولانا الطاف حسین حالی ، ص ۱۱۵-۱۱۶ ۔

کو استعمال کرنا ضروری ہے نہ کہ اس انداز سے کہ ایک آدھ لفظ کے استعمال سے پورا کا پورا شعر فارسی کا بن جائے۔ غالب کے کلام میں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو معمولی رد و بدل سے فارسی زبان کے شعر بن جاتے ہیں۔ غالب کو ایک تو فارسی سے طبعی مناسبت تھی اور زیادہ تر عبدالصمد کی تعلیم کے سبب فارسیت کا رنگ ابتدا میں ہی مرزا کے بول چال اور ان کی قوت متخیلہ پر چڑھ گیا تھا اس ضمن میں مولانا حالی نے ایک غزل میں ردیف ''کہ چہ'' استعمال کرنے کا واقعہ لکھا ہے کہ جس سے مرزا کی فارسی سے فطری مناسبت کا اظہار ہوتا ہے[1]۔''

اسی طرح مولانا امتیاز علی عرشی کا خیال ہے کہ:

''اگرچہ مرزا نے ابتدائی سن تمیز میں اردو زبان میں سخن آرائی کی لیکن وہ آغاز ہی سے نظم و نثر فارسی کے عاشق و مائل اور تیغ اصفہانی کے گھائل تھے اس لیے ان کا ابتدائی کلام تخیل اور الفاظ دونوں میں فارسی کہلانے کا زیادہ مستحق ہے[2]۔''

چنانچہ اس طرح صرف یہی نہیں کہ غالب کی شعری زبان میں فارسی کا غلبہ ہے، بلکہ فارسی ان کی طبیعت میں رچ بس کر ان کی طبیعت کا کچھ اس طرح سے حصہ بن چکی ہے کہ وہ سوچتے بھی فارسی زبان میں ہیں، ظاہر ہے کہ ایک شخص سوچنے کا عمل اگر فارسی زبان میں جاری رکھے گا اور اظہار کے لیے دوسری زبان استعمال کرے گا تو لامحالہ زبانوں کی کھچڑی پک جائے گی اور یہ چیز سبب ہے مشکلات کا۔ غالب کے اس طرز فکر پر بحث کرتے ہوئے امتیاز علی عرشی رقم طراز ہیں:

''چونکہ اردو کہتے وقت بھی گویا وہ فارسی میں سوچتے اور لکھتے تھے، اس لیے انھوں نے مذکورہ عمر کو پہنچ کر اس اختلاف ذوق کی رہنمائی میں، شاہد سخن کے چہرے سے اردو زبان کا ریشمی

۱۔ یادگار غالب، مولانا الطاف حسین حالی، ص ۱۵۳۔
۲۔ دیوان غالب، امتیاز علی عرشی، ص ۱۶-۱۷۔

پردہ بھی اٹھا دیا''۔

فارسی زبان کے ساتھ غالب کے حد سے بڑھے ہوئے اس تعلق کو دوسرے ناقدین نے بھی محسوس کیا ہے اور اکثر اس کا اظہار کیا ہے۔ مثلاً محمد حسین آزاد کا خیال ہے کہ :

''چونکہ فارسی کی مشق زیادہ تھی اور اس سے انھیں طبعی تعلق تھا ، اس لیے اکثر الفاظ اس طرح ترتیب دیے جاتے تھے کہ بول چال میں اس طرح نہیں بولتے[۲]''۔

اور یہ بات واقعی درست ہے کہ غالب نے الفاظ کے استعمال میں مروجہ سانچوں اور طریقوں کو بعض اوقات شعوری طور پر نظرانداز کیا ہے جس کے سبب ان کے کلام میں پیچیدگی کا پیدا ہونا فطری تھا — اور یہی انداز بعد میں غالب کی شاعری پر اعتراضات کا سبب بھی ہوا ، کیونکہ بقول ناقدین ، غالب کو زبان میں انفرادی تصرفات کا ایسا اختیار نہیں جس کی تائید روایت سے نہ ہوتی ہو ۔ چنانچہ نظم طباطبائی کی شرح میں لسانی نوعیت کے اعتراضات کی بھرمار ہے ۔ اس نوعیت کے تصرفات کے بارے میں مولانا حالی نے یادگار غالب میں اشارے کیے اور اسے غالب کی روش عام سے ہٹ کر چلنے والی طبیعت کا اظہار قرار دیا ہے ، جو نئے نئے امکانات اختراع کرتی ہے :

''بعض اسلوب بیان خاص مرزا کے مخترعات میں سے تھے ، جو نہ ان سے پہلے اردو میں دیکھے گئے نہ فارسی میں ، مثلاً ان کے موجودہ اردو دیوان میں ایک شعر ہے :

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
اے نالہ! نشانِ جگر سوختہ کیا ہے

میں نے خود اس کے معنی مرزا سے پوچھے تھے فرمایا :

---

۱ - دیوان غالب ، امتیاز علی عرشی ، ص ۱۸ ۔
۲ - آبِ حیات ، محمد حسین آزاد ، ص ۷ ۔

"اے" کی جگہ "جز" پڑھو معنی خود سمجھ میں آ جائیں گے...
یہاں جس معنی پر مرزا نے "اے" کا استعمال کیا ہے ظاہراً یہ انھیں کی اختراع ہے"[1]۔

فارسی زبان کے ساتھ غالب کے اسی تعلق کا اظہار ایک اور رخ سے ہوا ہے کہ انھوں نے اکثر فارسی الفاظ و محاورات کا ترجمہ کر کے ان کو اردو میں اس انداز سے نظم کیا ہے کہ ترجمہ کرنے اور فارسی میں سوچنے کا احساس قوی ہو جاتا ہے۔ غالب کے اس رجحان کی جانب اشارہ کرتے ہوئے کوثر چاند پوری لکھتے ہیں کہ:

"غالب نے اکثر فارسی محاورات کا اردو ترجمہ کر کے نظم کر دیا ہے ہرچند کوئی ایسی کوشش جس کا مقصد زبان میں وسعت پیدا کرنا ہو معیوب نہیں خیال کی جانی چاہیے، لیکن ہر زبان کا مزاج اور کچھ قواعد ہوتے ہیں۔ انہیں کے پیش نظر الفاظ وضع یا ترجمہ کر کے شامل کیے جا سکتے ہیں۔ غالب جس انداز سے فارسی محاورات کو ترجمہ کر کے اردو میں استعمال کرتے تھے اس کے معنی تبدیل ہو جاتے تھے۔
مثلاً وہ دیکھنے کے مفہوم میں تماشا کردن ہونے کی جگہ آنا لکھتے ہیں:

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا
دل "جگر تشنۂ فریاد آیا[2]"

غالب کی اس نوعیت کے تراجم کی فہرست کافی طویل ہے۔

(انتظار کشیدن) انتظار کھینچنا، (تماشا کردن) تماشا کرنا، (وا کردن) وا کرنا، (دادن) دینا، (عذر آوردن) عذر لانا، (باور آمدن) باور آنا، (شادمانی کردن) شادمانی کرنا (جائے شکایت نہ ماندن) شکایت کی جا نہ رہنا، (جادادن) جا دینا، (خجالت کشیدن) خجالت کھینچنا،

۱۔ یادگار غالب، مولانا الطاف حسین حالی، ص ۱۱۹۔
۲۔ جہان غالب، کوثر چاندپوری، ص ۲۷۔

(ناز فرسودن) ناز فرمانا، (دریغ آمدن) دریغ آنا''— اور صرف یہی نہیں بلکہ ''غالب فارسی رنگ میں کچھ اس طرح رنگ گئے تھے کہ فارسی میں سوچتے اور اردو محاورے کا خیال کیے بغیر بے تکلف اردو میں بیان کر دیتے تھے؛ مثلاً شبنم بہ گل لالہ نہ خالی ز ادا ہے ترجمہ ہے، خالی ز ادا نیست کا ''بہ'' اردو محاورے کے خلاف ہے[1]''۔

فارسی زبان کی جانب غالب کا یہ انتہا پسندانہ رویہ محض تقلید بیدل کا نتیجہ یا عبدالصمد ایسے استاد کی تربیت کا اثر نہ تھا بلکہ غالب مزاجی اعتبار سے ہی خود کو ہندوستان کی زمین سے وابستہ کرنے سے گریزاں رہے۔ تورانی اور افراسیابی ہونے کا اسلی احساس ان کو ایرانی ترکستان کی طرف دیکھنے پر مجبور کرتا ہے تو اسی احساس کا نتیجہ یہ ہے کہ وہ اردو زبان اور شعری رویہ کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں۔ غالب کے اس ارثی احساس تفاخر کی کایا کلپ کیفیت بھی مشکل پسندی کا ایک نفسیاتی سبب ہے۔

بقول ڈاکٹر انور سدید:

''آبا کی سپہ گری پر غالب کا یہ جذبۂ افتخار ظاہر کرتا ہے کہ مشکلات کے آگے سینہ سپر ہونے کا جو رجحان اس کی وراثت میں چلا آ رہا تھا، وہ اس تک پہنچ کر بھی ختم نہیں ہوا، لیکن اس کی صورت ضرور بدل گئی اور وہ یوں کہ مرزا نے ہاتھ میں جو قلم تھام رکھا تھا، اسی سے مرزا نے تلوار کا کام لینا شروع کر دیا تھا[2]''۔

فارسی زبان اور فارسی کی شعری روایت سے تعلق رکھنے اور شعری تجربے میں اس کو شامل کرنے سے پیدا شدہ مشکلات کا اندازہ کچھ اس

---

۱ - سہ ماہی اردو ۶۹ء، طلسم گنجینۂ معانی ڈاکٹر شوکت سبزواری، ص ۵۷ -

۱ - صحیفہ غالب نمبر حصہ اول، غالب کی مشکل پسندی، انور سدید، ص ۲۱۸ -

بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ غالب کا عہد فارسی زبان و ادب سے اہل زبان کی طرح ہی مانوس تھا ۔ فارسی شاعری کا مذاق عام تھا بلکہ کچھ عرصہ قبل ہندی شعراء بھی ریختہ میں لکھنا زیادہ پسند نہیں کرتے تھے ۔ ایسے عہد میں بھی غالب کی شاعری کو دقیق اور مشکل خیال کیا گیا ، تو اب جب کہ فارسی کا مذاق ختم ہوتے ہوتے مٹنے کو ہے ، اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ تفہیم غالب میں کیا کیا دشواریاں نہ محسوس ہوں گی ۔ اس احساس کی نمائندگی[1] کرتے ہوئے رام بابو سکسینہ رقم طراز ہیں :

''اچھا ہوا کہ اس قسم کی زبان جس پر فارسیت کا اس قدر رنگ غالب تھا ، رواج پذیر نہ ہوئی ورنہ پھر اردو اور فارسی میں فرق کیا رہ جاتا ۔ اس ہی فارسیت کے غلبے کی وجہ سے مومن اور غالب کا اکثر کلام سمجھ میں نہیں آتا''۔

یہاں اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ غالب کا وہ کلام جو محض خیالی مضامین پر مشتمل ہے یا فارسی زبان کے متشددانہ استعمال کے باعث گراں بار ہے ، غالب کی شہرت اور عظمت کا باعث نہیں ، اس حصہ کی تفہیم ہر دو لحاظ سے مشکل ہے اور اثر و تاثیر کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کیونکہ اثر اس وقت پیدا ہوتا ہے جب تفہیم و ابلاغ ہو ، اس طرح اس قسم کا کلام سوائے اس کے کہ شاعر کے ابتدائی دور اور اس کی شخصیت کے ارتقاء کو سمجھنے میں مدد دے ، کوئی شعری حسن نہیں رکھتا اور اس طرح ایک مخصوص رجحان کی نمائندگی کرنے کے سبب غالب کے محققین اور نقادوں کے لیے حوالہ کا کام دے سکتا ہے ۔

فارسی روایت سے غالب کے اس تعلق کی مندرجہ بالا وجوہ کے علاوہ ایک بنیادی اور اہم وجہ دراصل غالب کا وہ خوف تھا جو معاصرین کے ساتھ ہم رنگ ہونے کے احساس سے جنم لیتا ہے ۔ غالب یہ بات پوری طرح جانتے تھے کہ اگر انھوں نے اظہار و بیان کے وہی اسالیب اختیار

---

۱ ۔ تاریخ ادب اردو ، رام بابو سکسینہ ، ص ۲۹ ۔

کیے جو مروج ہیں تو لامحالہ ان کا موازنہ ذوق اور اسی قبیل کے دوسرے شعراء سے کیا جائے گا ، غالب قدرتی طور پر اس موازنے سے بچنا چاہتے تھے اس صورت میں ممکن ہے کہ غالب کو ترجیح بھی دی جاتی تب بھی غالب کے نزدیک اس درجہ کے شعراء کے مقابلے میں بزرگی کوئی عظمت نہیں اور یہ بھی بہت ممکن تھا کہ وہ اردو زبان و محاورہ کے اس اسلوب کو جو ذوق کا حصہ ہے اس سطح تک نہ برت سکتے جس کی وجہ سے ذوق کی دھوم تھی اور یہ ایسی خصوصیت ہے کہ ابھی تک لوگ غالب پر ذوق کو ترجیح دیتے ہیں ۔ مولانا حسرت موہانی لکھتے ہیں!

''زبان کے معاملے میں غالب کے دہلوی ہم عصروں میں سے استاد ذوق سب سے زیادہ محتاط ہیں اور اسی لحاظ سے ہمارے نزدیک اگر بحیثیت مجموعی غالب ، ذوق و مومن سے افضل ہیں ، لیکن صرف اردو شاعری کے لحاظ سے ذوق کا درجہ غالب اور غالب کا مرتبہ مومن سے بلند ہے''۔[1]

یہی وہ موازنہ ہے جس سے غالب خائف تھے اور اس رویہ کی شدت کا اندازہ کچھ اس امر سے کیا جا سکتا ہے کہ نہ صرف انھوں نے استاد شاہ خاقانی ہند کو رد کیا اور دوسرے شعراء اردو کو خاطر میں نہ لاتے تھے بلکہ انھوں نے انتقامی جذبے اور خوف مشابہت کے سبب اپنی پوری اردو شاعری کو رد کر دیا اور اسے ''بے رنگ من'' قرار دیا!

فارسی بین تا بہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ
بگذر مجموعۂ اردو کہ بے رنگ من است

دراصل عصری شعری رویہ کے حامل شعراء اپنے عہد اور روایت کے میلانات سے ہم آہنگ ہونے کے سبب عزت اور شہرت حاصل کر چکے تھے ۔ اگر غالب اردویت ، ہی کو وجہ امتیاز بناتے تو انھیں بہت سعی کرنی پڑتی اور پھر بھی شاید انھیں کوئی مقام مل پاتا ، بلکہ گمان تو یہی ہے کہ وہ اپنا رنگ تو کیا بناتے یوں ہی دوسروں کے رنگ میں گم

---

۱ - مقدمہ شرح ، مولانا حسرت موہانی ، ص ۱۶ -

ہو کر بے رنگ ہو جاتے؛ چنانچہ انھوں نے خود کو ایک مختلف اور ایسے میدان میں آگے بڑھایا جہاں ان کا کوئی حریف نہیں تھا اور نہ کوئی اس میدان ہی میں پھر ان کے مقابل آ سکا۔ لیکن غالب کے اس لسانی رویہ میں آخر آخر مقاومت کی بجائے مفاہمت کا بھی ایک رویہ ابھرا جس کا بھرپور اظہار غالب کے خطوط میں ہوتا ہے۔ غالب کا یہ نثری اظہار یا اس دور کی چند غزلیں اسی بدلے ہوئے ذہن کی عکاس ہیں۔ غالب کی اس تبدیلی کی جانب اشارہ کرتے ہوئے آفتاب احمد لکھتے ہیں:

"آخری دور میں شاید خود غالب کو بھی بول چال کی زبان کی قدر و قیمت کا احساس ہو گیا تھا، کچھ اپنے اس احساس کی بدولت اور کچھ دربار کے اثرات کے ماتحت اس نے اپنے انتخاب الفاظ اور لب و لہجہ میں نمایاں تبدیلی پیدا کی۔ اس کی شاعری کی زبان بول چال کی زبان سے بہت قریب آ گئی"[1]۔

لسانی سطح پر لفظ سے غالب کے تعلق کی ایک مثبت اور تخلیقی نوعیت بھی ان کی شاعری میں مشکل کا عنصر پیدا کرنے کا باعث بنتی ہے۔ غالب لفظ کے لیے استعمالات کے لیے ہی شعوری طور پر کوشاں نہیں رہے بلکہ انھوں نے اکثر اوقات لفظوں کو ان کے تمام تر معنوی امکانات کے ساتھ برتنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح جب لفظ اپنے پورے مفاہیم کے ساتھ نظم ہوتا ہے تو ایک طرف تو اس سے مترادفات کی راہ بند ہو جاتی ہے تو دوسری طرف وہ مضمون میں توسیع کا باعث بنتا ہے لیکن قاری اس کا پوری طرح احاطہ نہیں کر سکتا اور یہی چیز مشکل پیدا کرتی ہے اور اسی سے تاویلات کے دروازے کھلتے ہیں۔ شارحین دیوان غالب کے یہاں جو ہمیں ایک شعر کے کئی کئی مفاہیم ملتے ہیں تو اس کی ایک وجہ تو الفاظ کا ایسا استعمال ہے کہ تاویل ممکن ہے اور دوسری طرف خیالات کی وہ وسعت ہے جو تہہ در تہہ معنویت کو قبول کرتی ہے اور یہ ایک شعر کو مختلف سطحوں کا حامل بناتا۔ غالب کے علاوہ فارسی میں

۱۔ احوال و نقد غالب، مرتبہ محمد حیات سیال، ص ۲۹۵۔

بیدل کی خصوصیت ہے اور بقول سید عابد علی عابد غالب کی بیدل سے تعلق کی ایک وجہ یہ بھی ہے :

"بیدل سے شیفتگی کی دوسری وجہ بیدل کے کلام کے اسلوب اور اس کے فکری پہلوؤں سے تعلق رکھتی ہے ، بیدل نہ صرف علوم و فنون معقول سے آگاہ اور عرفان و سلوک کی تمام منزلیں طے کر چکا تھا ، بلکہ اس کے سوچنے کا ڈھب، اس کے بات کرنے کا طریقہ اپنے معاصروں سے بالکل جدا تھا ، بیدل میں بدرجہ احسن یہ خصوصیت پائی جاتی ہے کہ اس کا کلام مختلف مقامات یعنی (Lavels) سے سمجھ میں آتا ہے . . . بیدل کے پڑھنے والے بہت کم یہ محسوس کریں گے کہ انھوں نے کوئی ایسا دقیق مطالب دریافت کیا ہے جو بیدل کے شعور میں نہ تھا[1] "۔

غالب کے یہاں یہی رنگ گنجینۂ معنی کا طلسم بن کر ظاہر ہوا :

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

غالب کے اس انداز کی بھی دو سطحیں ہیں ۔ ابتدائی دور میں یہی طرز ایسی مشکل پسندی کا باعث بنتا ہے جس کو خود غالب نے بھی کوہ کندن و کاہ برآوردن سے تعبیر کیا ہے ۔ یہ اس رجحان کا منفی رخ ہے ، اسی جانب ڈاکٹر اختر اورینوی نے ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے !

"بلند آہنگ الفاظ اور شاندار ترکیبوں کی سطح کے نیچے بیشتر کھوکھلے خیالات ہیں ، ڈھول کا پول کھل جانے کے بعد ایک خلا سا محسوس ہوتا ہے ، اس طرز میں تصنع کے سبب سطحیت ، رسمیت اور لغویت کے گھسنے کی گنجائش کسی اور دوسرے طرز

---

۱ - احوال و نقد غالب، محمد حیات سیال (غالب اور بیدل ، عابد علی عابد)، ص ۵۱۱-۵۱۲ ۔

سے زیادہ ہے ، غالب کے اکثر بیہودہ اور ناکارہ اشعار اس مغلق مفرس اور بلند آہنگ طرز میں پائے جاتے ہیں۔ اس کی تخلیق کچھ تو فارسیت کے زیر اثر ہوئی (حالانکہ ایسا گنجلک انداز بیان فارسی تغزل کے لیے بھی ننگ ہے[1])'' ۔

مندرجہ بالا بیان غالب کی ابتدائی شاعری کے بارے میں تو درست قرار دیا جا سکتا ہے لیکن بعد میں غالب نے جو طرز اظہار اختیار کیا اس کے بارے میں یہ بیان درست نہیں ہوگا ؛ کیونکہ فنی پختگی کے بعد غالب کے یہاں الفاظ کے ساتھ ایک تخلیقی رویہ ملتا ہے جو الفاظ کی تمام تر معنویت کا تجربی سطح پر احاطہ کرنے کے بعد ان کو برتنے سے عبارت ہے، چنانچہ بعض مثالوں سے اس کی وضاحت یہاں ضروری ہے :

ابن مریم ہوا کرے کوئی

میرے ''دکھ'' کی دوا کرے کوئی[1]

شعر میں ''دکھ'' کا جو لفظ استعمال کیا گیا ہے اس کے متبادل ، غم ، رنج ، صدمہ ، پریشانی غرض کہ کئی طرح کے الفاظ آ سکتے ہیں ۔ لیکن اگر آپ دکھ کو ہٹا کر کوئی دوسرا لفظ رکھیں تو شعر کا پورا تاثر درہم برہم ہو جائے گا ، غالب نے ''دکھ'' کا لفظ کچھ اس انداز سے نظم کیا ہے کہ مترادفات کا دم خم ٹوٹ گیا ہے ۔

شور پند ناصح نے ، زخم پر نمک چھڑکا
آپ سے کوئی پوچھے تم نے کیا مزا پایا

ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں :

''شور کا لفظ ذو معنین ہے، شور بمعنی ''شور و غل'' سے پند ناصح کی ناخوشگواری کا پہلو نکلتا ہے اور شور بمعنی کھاری پن سے زخم

---

۱ ۔ غالب کا فن اور اس کا نفسیاتی پس منظر ، ڈاکٹر اختر اورینوی ، ص ۳۹۶ ۔

پر نمک چھڑکنے کا جواز پیدا ہوتا ہے ، اگر ایسا نہ ہوتا تو شعر غیر مربوط و غیر مدلل ہوتا ۔ ظاہر ہے کہ شعر میں یہ حسن ، شور ، پند ناصح ، زخم اور نمک چھڑکنے کی باہم رعایتوں سے پیدا ہوا ہے[1]"۔

مجھ کو پوچھا تو کچھ غضب نہ ہوا
میں غریب اور تو غریب نواز

نظم طباطبائی رقمطراز ہیں :

"اس شعر میں غضب نہ ہوا ، کثیرالمعنی ہے ، اگر اس جملے کے بدلے یوں کہتے (مہربانی کی) تو لفظ و معنی میں مساوات ہوتی، ایجاز نہ ہوتا اور اس کے بدلے یوں کہتے کہ (میرا خیال کیا) تو مصرعے میں اطناب ہوتا لطف ایجاز نہ ہوتا ، یعنی اس مصرعے میں ع مجھ کو پوچھا تو کچھ غضب نہ ہوا ، معنیٔ زائد پر دلالت کرتا ہے ۔ اس جملے کے فقط یہی معنی ہیں کہ کوئی بے جا بات نہ ہوتی لیکن معنی زائد اس سے یہ بھی سمجھ میں آتے ہیں کہ معشوق اس سے بات کرنا اس بے جا سمجھے ہوئے تھا ، یا اپنے خلافِ شان جانتا تھا ۔ اس کے علاوہ یہ معنی بھی پیدا ہوتے ہیں کہ اس کے دل میں معشوق کی بے اعتنائی و تغافل کے شکوے بھرے ہوئے ہیں مگر اس کے ذرا بات کر لینے سے اس کو امید التفات ہو گئی اور ان شکوؤں کو اس خیال سے ظاہر نہیں کرتا کہ کہیں خفا نہ ہو جائے . . .[2]"

اس میں شک نہیں کہ ہر بڑے شاعر کے یہاں چند اشعار ہوتے ہیں جو تہہ در تہہ معنویت کے حامل ہوتے ہیں ۔ غالب کے یہاں ایسے اشعار کی

---

۱ - غالب ، امروز و فردا ، ڈاکٹر فرمان فتح پوری ، ص ۲۵۷ -
۲ - شرح دیوانِ اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۹۲ ، ۹۳ -

تعداد دوسرے شعراء سے کچھ زیادہ ہی ہے اور یہ بھی خوبی کی بات ہے لیکن ایسے اشعار کو بنیاد بنا کر شارحین دوسرے اشعار میں جو واضح طور پر اکہری معنویت کے حامل ہوتے ہیں ، معنی کی مختلف سطحیں تلاش کرتے ہیں ، اس طرح نہ صرف شاعر کا اصل مدعا واضح نہیں ہو سکتا بلکہ اس کی شاعری کی تفہیم ہی نہیں ہو سکتی - اکثر اوقات ایسے مواقع پر شارح کے اپنے خیالات غالب حیثیت اختیار کر جاتے ہیں - یہ اس رجحان کا منفی پہلو ہے اور مولانا حالی نے اس کو ہوا دی ہے - اسی رجحان پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر ابو محمد سحر لکھتے ہیں :

" غالب کے کلام کی شرحوں میں متعدد اشعار کے ایک سے زیادہ معنی بیان کیے گئے ہیں ، کچھ اشعار فی الحقیقت اتنے الجھے ہوئے ہوتے ہیں کہ شارحین کو عقلی گدا لگانے کے سوا چارہ ہی نہ تھا کچھ اشعار کی معنویت اور تہہ داری نے کئی کئی معنی لکھنے پر مجبور کیا ہے لیکن اس رجحان نے ان بہت سارے ایسے اشعار کو اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے جن کے صحیح معنی ایک ہی ہو سکتے ہیں - الفاظ کے پیچوں میں الجھنے اور شاعر کے ما فی الضمیر کو نظرانداز کر دینے کی وجہ سے ان کے بھی ایک سے زیادہ معنی لکھے گئے ہیں[۱] - "

جدت الفاظ اور ان الفاظ کو وسیع معنوی سطح پر گرفت میں لینے کے علاوہ غالب کے یہاں تراکیب میں بھی جدت اور غرابت پائی جاتی ہے اور یہ جدت کچھ تو اس وجہ سے ہے کہ فارسی سے ترجمہ کرنے کا رجحان غالب تھا اور غرابت ، لاابالیت کے باعث جنم لیتی ہے - مطلع سر دیوان میں بظاہر ایک سادہ سی ترکیب "شوخئی تحریر" استعمال ہوئی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس ترکیب کے باعث وہ الجھاؤ پیدا ہوا ہے کہ بعض شارحین نے شعر کو بے معنی قرار دے دیا[۲] اور بعض

---

۱ - سہ ماہی "اردو" شمارہ ۲ - ۱۹۶۹ء گنجینۂ معنی کا طلسم اور ما فی الضمیر ، ابو محمد سحر ، ص ۱۸۴ -

۲ - شرح دیوان اردوئے غالب - نظم ، ص ۲ -

نے اس تراکیب سے نجات حاصل کرنے کے لیے اس کے متبادل مصرعے تجویز کیے۔[1]

اسی طرح

فنا تعلیم درس بے خودی ہوں اس زمانے سے
کہ مجنوں لام الف لکھتا تھا دیوار دبستاں پر

مولانا حامد حسن قادری لکھتے ہیں :

"فنا تعلیم کے معنی "فنا کی تعلیم پائے ہوئے"۔ یہ ترکیب خود فارسی میں بڑی نامانوس ہے، پھر فنا تعلیم کی اضافت درس بے خودی کی طرف اور بھی پیچ در پیچ ہوگیا۔ درس کے لفظ کی اس مفہوم کے لیے ضرورت نہ تھی، "فنا تعلیم بیخودی" کافی تھی۔ درس نے ایک استعارہ یا اضافت بڑھا دی۔ فنا تعلیم درس بے خودی کے معنی ہوئے، بیخودی کے درس سے فنا کی تعلیم حاصل کرنے والا یعنی بے خود ہوکر فنا ہونے والا یا اپنے آپ کو بے خودی میں فنا اور گم کرنے والا[2]"۔

ترکیب سازی کے عمل کی جانب غالب نے خاص طور پر توجہ دی ہے اور اس ضمن میں اس قدر خوبصورت اور عمدہ تراکیب اختراع کی کہ ان سے نہ صرف زبان کو وسعت ملی ہے بلکہ ظاہری حسن اور صوتی اعتبار سے بھی وہ شاعری کا حسن ہیں اور ان سے شعر کے حسن و معنویت کو چار چاند لگ گئے ہیں۔ غالب نے یہ تراکیب اس لیے وضع کیں کہ ان کے خیالات کے اظہار کے لیے یہ زبان میں موجود نہ تھیں اس لیے اگر تراکیب میں کہیں کہیں غرابت کا عنصر داخل ہوگیا ہے تو اس کو یہ کہہ کر نظرانداز کیا جا سکتا ہے کہ زبان کی وسعت کے لیے یہ اختراعی عمل ضروری تھا اور اردو جیسی نئی زبان کے لیے تو یہ مزید

---

۱ - روح المطالب فی شرح دیوان غالب ، شادان بلگرامی ، ص ۹۳ -

۲ - نقد و نظر ، حامد حسن قادری ، ص ۱۵ -

اہم کام تھا ۔ غالب کی اختراعی تراکیب کا حسن اور معنویت ملاحظہ ہو :

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

عجز سے اپنے یہ سمجھا کہ وہ بدخو ہوگا
نبضِ خس سے تپش شعلہ سوزاں سمجھا

لطفِ خرام ساقی و ذوق صدائے چنگ
یہ جنت نگاہ وہ فردوس گوش ہے

ہاں ، اہل طلب کون سنے طعنۂ نایافت
دیکھا کہ وہ ملتا نہیں اپنے ہی کو کھو آئے

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد
سر گشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

فنی سطح پر ہی غالب کی مشکل پسندی کا تعلق تشبیہات و استعارات کی جدت اور غرابت سے بھی ہے ۔ وہ نہ صرف مروجہ تشبیہات و استعارات کو تخلیقی شعور کے ساتھ نئے سیاق و سباق میں برتتے ہیں بلکہ تشبیہہ سازی کا عمل بھی ان کی شاعری کا حصہ ہے ۔ تشبیہات و استعارات کے ضمن میں یہ بات مدنظر رکھنی ضروری ہے کہ اگر یہ شعری لوازمات واقعی زندگی اور تجربے کا حصہ ہوں یا روایت میں ان کا وجود ہو تو ان سے غرابت پیدا نہیں ہوتی ۔ تشبیہہ کا دار و مدار مشبہ بہ کے وجود پر ہے ، اگر شاعر کے یہاں مشبہ بہ کا احساس کمزور ہے یا وہ اس کے تشبیہی امکانات کو واضح نہیں کر سکا تو غرابت پیدا ہوگی اور یہی چیز الجھاؤ کا باعث بنتی ہے ۔ استعارہ میں یہی صورت مستعار منہ بن جاتی ہے ۔ بعض اوقات تشبیہات و استعارات اس وقت بھی رکاوٹ کا باعث بنتے ہیں جب وہ اکہری سطح کے برعکس دوہری سطح یا تہہ در تہہ معنویت کے حامل ہوں اور معنی کے کئی سلسلے پیدا ہوں ۔ یہ عمل تشبیہہ در تشبیہہ اور استعارہ در استعارہ کا روپ دھار لیتا ہے ۔ غالب کا ابتدائی کلام چونکہ بحیثیت مجموعی صراطِ مستقیم سے ہٹا ہوا تھا اس لیے تشبیہہ و استعارہ

کا استعمال بھی ان نقائص سے بری نہیں اور اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ غالب کا تخلیقی عمل واقعاتی اور تجرباتی زندگی کے بجائے محض قیاسی اور تخیلاتی کرشمہ سازیوں سے عبارت ہے۔ غالب کے اس رویہ کی جانب اشارہ کرتے ہوئے مولانا حالی لکھتے ہیں :

”ان کے ابتدائی ریختہ میں جو تشبیہیں دیکھی جاتی ہیں وہ اکثر غرابت سے خالی نہیں ، مثلاً سانس کو موج سے ، بے خودی کو دریا سے ، گرداب کو شعلۂ جوالہ سے ، مغز سر کو پنبۂ بالش سے ، دانہ انگور کو عقد وصال سے ، استخواں کو خشت اور بدن کو قالب خشت سے اور اسی قسم کی اور بہت سی عجیب و غریب تشبیہیں ان کے ابتدائی ریختہ میں پائی جاتی ہیں[1]۔“

اور یہ خصوصیت صرف غالب کے رد کردہ کلام ہی کا حصہ نہیں بلکہ مروجہ دیوان میں بھی اس قسم کے کئی اشعار ہیں جن میں تشبیہات و استعارات کی ثقالت اور غرابت پائی جاتی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں :

دہاں ہر بت ِ پیغارہ جو زنجیر رسوائی
عدم تک بے وفا چرچا ہے تیری بے وفائی کا

شب کہ وہ مجلس فروز خلوت ناموس تھا
رشتہ ہر شمع خار ِ کسوت ِ فانوس تھا

میکدہ گر چشم مست ِ ناز سے پائے شکست
موئے شیشہ دیدۂ ساغر کی مژگانی کرے

پہلے شعر میں معشوق کے منہ کو زنجیر کی کڑی سے تشبیہہ دی گئی ہے اور ہر طعنہ دینے والے محبوب کے منہ کے ساتھ رعایت برتتے ہوئے عدم تک زنجیر رسوائی بناتی ہے حامد حسن قادری کا خیال ہے کہ :

”مضمون کے ذہن کو زنجیر سے تشبیہہ دینا کوئی لطیف بات نہیں ،

---

۱ - یادگار غالب ، مولانا حالی ، ص ۱۳۱ -

بھر مطلب کی سب کڑیاں بہ تکلف ملتی ہیں[۱]۔"

دوسرے شعر میں شمع کے دھاگے کی کاٹنے سے تشبیہ بھی غرابت کی حامل ہے، مزید یہ کہ حسن سے بھی عاری ہے۔ اس طرح تیسرے شعر کی تشبیہ میں بھی دور از کار خیال ہے کہ چشم محبوب کی رعایت سے ساغر میں بال پڑنے کو مژگان سے تشبیہ دی ہے اور مفہوم کا الجھاؤ اس پر مستزاد ہے۔ غرض اسی نوعیت کی تشبیہات ہیں جنھوں نے کلام غالب کی تفہیم کو مشکل بنانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس کے علاوہ اگر تشبیہات میں خوبصورتی ہے تو تشبیہ در تشبیہ کا عمل ان کو مشکل بنا دیتا ہے مثلاً :

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مست طرب
شیشۂ مئے سرو سبز جوئبار نغمہ ہے

ڈاکٹر وحید قریشی شعر میں تشبیہی سلسلہ پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"شعر کی ساخت تشبیہات کے دو تین متوازی سلسلوں کی مرہونِ منت ہے۔ نشہ شاداب رنگ ہے، ساز مست طرب ہے، نغمے کی ندی بہہ رہی ہے اور شیشۂ مے اس ندی کے کنارے ایک سروسبز ہے۔ پہلے مصرعے میں شاعر نے نشے کو "شاداب رنگ" قرار دے دیا ہے اور قوت باصرہ کا عمل دکھایا ہے[۲]۔"

اور حد یہ ہے کہ بعض اوقات تو غالب بالکل عجیب و غریب انداز اختیار کرتے ہیں کہ نہ صرف ان کے یہاں تشبیہات نامانوس ہوتی ہیں بلکہ الفاظ و مفاہیم بھی اجنبی ہوتے ہیں جن کی تفہیم سے قاری قاصر رہتا ہے۔

اسد ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سرو پا ہیں
کہ ہے سر پنجۂ مژگانِ آہو پشتِ خار اپنا

۱۔ نقد و نظر، حامد حسن قادری، ص ۱۵۔
۲۔ نذر غالب، ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۲۵۲۔

یوسف سلیم چشتی لکھتے ہیں :

''اس شعر میں نہ دلکشی ہے نہ تاثیر ، نہ شعریت ہے نہ معنویت ، محض الفاظ کا طلسم باندھا ہے؛ جنونِ عشق میں چونکہ وحشت ہوتی ہے اور آہو بھی اپنی وحشت کے لیے مشہور ہے اور وہ بھی صحرا میں اپنی جولانی دکھاتا ہے اس لیے ''جنوں جولاں'' کے ساتھ آہو کا ذکر کیا ہے - پشتِ خار کے خار اور مژگان میں مناسبت پائی جاتی ہے ، اسی لیے شاعر کے تخیل نے مژگان آہو کو پشتِ خار بنا دیا - یہ دوسری بات ہے کہ شعر کا مضمون ''حمزہ کا قصہ'' بن گیا[1]''

کیا بد گماں ہے مجھ سے کہ آئینے میں مرے
طوطی کا عکس سمجھے ہے زنگار دیکھ کر

'' آئینہ اور طوطی کے مستعارلہ' واضح نہیں ، اگر استعارہ نہ مانا جائے اور آئینہ و طوطی کے حقیقی معنی مراد ہوں تو نہایت ثقیف مضمون ہو جاتا ہے کہ معشوق کو بدگمانی ہے کہ غالب طوطی پالتا ہے ، اور اگر آئینہ سے آئینہ' دل اور طوطی کے عکس سے کسی دوسرے معشوق کی تصویر مراد لی جائے تو اس کے لیے کوئی قرینہ نہیں[2]۔''

غرض اس نوعیت کی مشکلات غالب کی تفہیم میں رکاوٹ کا باعث بنتی ہیں گو کہ یہ مشکلات نسخہ' حمیدیہ کی نسبت مروجہ دیوان میں کم ہیں لیکن ان کا وجود بہر حال یہاں بھی ہے اور یہی سبب ہے شروح کے تسلسل کا - غالب کے اس انداز بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے یوسف جمال انصاری لکھتے ہیں :

''اس رنگ میں پسندیدہ اشعار بھی غالب نے نکالے ہیں ، جہاں نازک خیالی ہے یا خوش آئند قسم کی پیچیدگی ہے - بے حد مبالغہ آرائی

---

۱ - شرح دیوانِ غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۳۳۲ -
۲ - نقد و نظر ، حامد حسن قادری ، ص ۱۵ -

اور ادعائے علمیت ، پیچ در پیچ تشبیہات کا استعمال اور قاری کو بھول بھلیاں میں پھنسانے کی کوشش جہاں پائی جاتی ہے وہاں سر پیٹ لینے کو جی چاہتا ہے[۱]۔"

اشارئیت و کنائیت شاعری کی جان ہے اس سے شاعری میں حسن و خوبصورتی پیدا ہوتی ہے اور اشارہ کنایہ کی گتھی سلجھا کر قاری ایک خاص نوع کی مسرت محسوس کرتا ہے لیکن یہ خوبی اس وقت تک خوبی رہتی ہے کہ شاعری کے ان لوازمات کو فنی مہارت کے ساتھ برتا جائے اور معنی میں اس طرح کی الجھنیں پیدا نہ ہو جائیں کہ مفہوم کا رشتہ ہی ہاتھ نہ آئے اور کنایہ بعید کی گتھی کو سلجھاتے سلجھاتے قاری کا ذوقِ شعر ہی جواب دے جائے ۔ کنایہ قریب، جہاں معنی سطح سے زیادہ دور نہیں ہوتے یا رمز و ایماء جہاں معمولی سعی سے معانی تک رسائی حاصل ہو سکتی ہے، کے استعمال سے شاعری میں حسن و خوبصورتی باقی رہتی ہے لیکن یہ صورتِ حال بھی اس وقت اپنا اثر دکھاتی ہے کہ سارا عمل ایک تخلیقی تجربے کے تحت ہو نہ کہ شعوری کاوش سے یہ لوازمات پیدا کیے جائیں ۔ اگر ایسا کیا جائے گا تو شاعری معما بازی بن سکتی ہے ۔ غالب کی شاعری میں ہر دو طرح کا اظہار موجود ہے ۔ جہاں جہاں انھوں نے ان لوازماتِ شعری کو فنی شعور اور تخلیقی انداز سے برتا ہے وہاں شعر کا مرتبہ بہت بلند ہو گیا ہے لیکن ایسے مقامات جہاں وہ اعتدال سے گزر گئے ہیں وہاں تفہیم شعر میں رکاوٹ پیدا ہوئی ہے ، لیکن ایسے مقامات مروجہ دیوان میں بہت زیادہ نہیں ۔

مرزا غالب کے اس رجحان پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر یوسف حسین خاں لکھتے ہیں :

"اردو میں مرزا کی غزل میں رمزی اور ایمائی اندازِ بیان اپنے کمال پر پہنچا ۔ ذوق کی معاملہ نگاری اور صنعت گری کی داد دینے والوں کے لیے یقیناً غالب کا کلام سمجھنا دشوار ہوا ہوگا ، جس نے اپنی

---

۱ ۔ کلیات غالب اردو، خان اصغر حسین خان نظیر لدھیانوی، ص ۸۷ ۔

ابتدائی شاعری میں بیدل کا تتبع کیا تھا۔''

رمزو ایماء اور اشارہ کنایہ کی یہ پیچیدگی بعض اوقات غالب کے خوبصورت اشعار کی تفہیم میں رکاوٹ بن جاتی ہے مثلاً :

رنگِ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گل ہائے ناز کا

اس شعر میں ''رنگ شکستہ'' کی ترکیب کا اشارہ کس کی طرف ہے ، شعر کے انداز بیان سے اس کا کوئی سراغ نہیں ملتا ۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ شارحین دو گروہوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں ، ایک گروہ کے نزدیک رنگ شکستہ عاشق کی صفت ہے جب کہ دوسرے کے نزدیک اس کا موصوف محبوب ہے ۔ اسی طرح :

''مندرجہ ذیل غزل میں کوئی لفظ مشکل نہیں لیکن مرزا کے اچھوتے طرزادا نے معمولی لفظوں کو بے پناہ تاثیر قوت اور وسعت عطا کر دی ہے ۔ ظاہر ہے اس غزل کا اشکال لفظی نہیں رمزی ہے[۲]''۔

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردہ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

تو اور آرائش خم کا کل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

لاف تمکین فریب سادہ دلی
ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز

ہوں گرفتار الفت صیاد
ورنہ باقی ہے طاقتِ پرواز

---

۱ ۔ اردو غزل ڈاکٹر یوسف حسین خان ، ص ۲۷۳ ۔
۲ ۔ اردو غزل ، ڈاکٹر یوسف حسین خان ، ص ۲۷۷ ۔

وہ بھی دن ہو کہ اس ستم گر سے
ناز کھینچوں بجائے حسرت ناز

فنی سطح پر غالب کے یہاں مشکل کا باعث ایک اور چیز تعقید کلام ہے ، تعقید خواہ لفظی ہو یا معنوی ، عیب کلام میں شمار ہوتی ہے اور اس سے اس بات کا اظہار ہوتا ہے کہ شاعر مفہوم کو سلامت کے ساتھ بیان کرنے کی اہلیت نہیں رکھتا ، لیکن بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ شاعر محض اپنے احساس معما بازی یا مشکل پسندی کی تسکین کے لیے بھی شعوری طور پر کلام میں لفظی یا معنوی الجھاؤ پیدا کرتا ہے ۔ اگر ایسے الجھاؤ کی وجہ سے کلام بعید از فہم نہ ہو جائے تو تعقید کسی حد تک گوارا کی جا سکتی ہے ۔ جہاں تک غالب کا تعلق ہے وہ تو لفظی تعقید کو برا نہیں سمجھتے ، اپنے ایک خط میں اس کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

''عربی میں تعقید لفظی و معنوی دونوں معیوب ہیں ، فارسی میں تعقید معنوی عیب اور تعقید لفظی جائز ہے بلکہ فصیح و بلیغ ، ریختہ تقلید فارسی کی[1]'' ۔

مولانا غلام رسول مہر غالب کے جواب میں رقم طراز ہیں :

''فارسی میں لفظی تعقید فصیح و بلیغ ہو تو ہو ، لیکن تعقید لفظی ہو یا معنوی بہ ہر حال عیب ہی ہے[2]''۔

تعقید کے بارے میں غالب کی رائے اس لیے بھی زیادہ صائب نہیں کہی جا سکتی کہ عام طور پر اساتذہ نے سادہ اور صاف گوئی ہی کو حسن کلام کہا ہے ۔ بہرحال غالب کے یہاں اس نوعیت کا اظہار ملتا ہے ۔

تو سکندر ہے مرا فخر ہے ملنا تیرا
گو شرف خضر کی بھی مجھ کو ملاقات سے ہے

---

۱ ۔ خطوط غالب ، مرتبہ غلام رسول مہر ، ص ۵۲۳ ۔
۲ ۔ نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۳۲۷ ۔

دوسرے مصرعہ میں الفاظ ضرورت سے زیادہ بے جگہ ہیں ، نثر یہ ہوگی :

گو خضر کی ملاقات سے بھی مجھ کو شرف ہے

اسی طرح کہہ سکتے ہیں :

" گو شرف مجھ کو خضر کی بھی ملاقات سے ہے"[1]۔

تکرار قبیح اور تعقید لفظی پر بحث کرتے ہوئے منظور احسن عباسی رقمطراز ہیں :

"تعقید لفظی کی ایک ناخوش گوار صورت یہ ہے کہ ارکان اضافت جدا جدا مصرعوں میں واقع ہوں ، لیکن غالب اس باب میں بے باک تھے ، چنانچہ وہ شہنشاہ کہ جس کی پئے تعمیر ، سراغ، چشم جبرئیل ہوئی قالب خشت دیوار[2]"۔

معنوی تعقید کی مثالیں گو کہ کم ہیں لیکن معدوم نہیں ۔ یہ ایسے موقعہ پر جنم لیتی ہیں جب غالب کسی لفظ یا محاورہ کو اختراعی معنوں میں استعمال کرتے ہیں ، مثلاً ان کی مشہور غزل کا یہ مطلع ملاحظ ہو :

نظم طباطبائی فرماتے ہیں کہ :

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہوتے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک

"زلف کا سر ہونا کوئی محاورہ نہیں ہے اس لیے اس کے مطلب میں شارحین اختلاف ہے"۔ نظم طبائی فرماتے ہیں کہ

---

۱ - نقد و نظر ، حامد حسن قادری ، ص ۱۴ -

۲ - ادب لطیف ، غالب نمبر (غالب ماله و ما علیہ ، منظور احسن عباسی) ، ص ۱۶۵ -

یہ محاورہ ہے کہ ہم اس بات کے سر ہو گئے ، یعنی سمجھ گئے ، یعنی جب تک تری زلف میرے حال سے باخبر ہو ، میرا کام تمام ہو جائے گا ، لیکن اس معنی میں "سر" (بہ کسر سین) ہے . . . دوسرے شارحین نے زلف کا کھلنا یا زلف کی مہم کا سر ہونا جو مراد لیا ہے ، وہ بالکل بے تکی بات ہے ، کچھ قرینہ ہے تو نظم صاحب ہی کے مطلب کا ہے ۔ اس کے سوا کوئی معنی نہیں"[1]۔

گو کہ توالی اضافت بھی عیب کلام ہے اور اس سے بھی الجھاؤ پیدا ہوتا ہے لیکن ناقدین سخن نے یہاں بھی حد بندی کر دی ہے ۔ عام طور پر تین اضافتوں تک کلام کو گوارا سمجھا جاتا ہے ۔ اگر اضافتیں اس سے بڑھ جائیں تو معیوب خیال کیا جاتا ہے ، لیکن شعراء اضافتوں کو برتنے میں قاعدہ کلیہ کی پروا نہیں کرتے کبھی تو ضرورت کلام اور کبھی صوتی آہنگ کے لیے اضافتیں استعمال کی جاتی ہیں ۔ غالب کے کلام میں یہ رجحان فارسی زبان کے زیر اثر بہت زیادہ ہے ۔

بقول امداد امام اثر کہ :

"زیادہ تر ان کا کلام استعارات سے بھرا ہوا ہے اضافتوں کی وہ بھرمار ہے کہ بعض اوقات "جی گھبرا اٹھتا ہے کہ الٰہی اضافتوں کا سلسلہ کب ختم ہوگا"[2]۔

غالب کے اس انداز کی تفہیم کے لیے چند اشعار ملاحظہ ہوں :

شمار سبحہ مرغوب بت مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردن صد دل پسند آیا

کہاں گرمیٔ سعی تلاش دید نہ پوچھ
برنگ خار مرے آئنے سے جوہر کھینچ

---

۱ ۔ نقد و نظر ، حامد حسن قادری ، ص ۱۴ ۔

۲ ۔ کاشف الحقائق ، امام امداد اثر ، ص ۱۳۸ ۔

یہ طوفاں گاہ جوش اضطراب شام تنہائی
شعاع آفتاب صبح محشر تار بستر ہے

شارح دیوان غالب منظور احسن عباسی غالب کے اس نوع کے فنی نقائص پر بحث کرتے ہوئے رقمطراز ہیں :

''اس طرح دوسرے عیوب، الفاظ رکیک کا استعمال مثلاً یا ، گو ، رہ وغیرہ کا مفرد استعمال، اے کے بجائے الف ندائیہ کا استعمال ، حذف حرف عطف ، تکرار قبیح ، حشو اور توالی اضافات وغیرہ ۔ عیوب کی مثالیں کلام غالب میں اس بہتات سے ملیں گی کہ شاید متاخرین میں سے کسی کے ضخیم مجموعوں میں نہ مل سکیں''۔

اسلوبیاتی سطح پر ہی غالب کے کلام کی مشکل کا ایک اور سبب فلسفہ و تصوف کی اصطلاحات کا استعمال ہے ، یوں تو غالب سے قبل بھی شعرا نے تصوف کے مسائل کو شعر کا حصہ بنایا ہے لیکن غالب کے کلام میں فکر کی جو پختگی ہے اس سے معنوی سطح بلند ہو گئی ہے ۔ چنانچہ وہی اصطلاح جو ایک شاعر کے یہاں محدود معنوں میں استعمال ہوئی ہے ، غالب کی فکری وسعت میں قاری اس کا احاطہ کرنے سے قاصر رہتا ہے ، غالب کا یہ مصطلحانہ اسلوب بھی ان کو فلسفیانہ انداز فکر کا شاعر بناتا ہے ۔ چنانچہ انھوں نے عرض ، جوہر ، لطافت ، کثافت ، غیب ، شہود ، موحد ، وحدت ، کثرت ، قطرہ ، دریا ، فنا ، بقا ، حجاب ، پردہ اور اس نوع کی دوسری اصطلاحیں بڑی کثرت سے کلام میں برتی ہیں ۔

محذوفات و مقدرات کا سلسلہ گو کہ اردو دیوان میں کم ہے لیکن غالب کی یہ ایک ایسی خاص خصوصیت ہے جس کو نظر انداز نہیں کیا گیا جا سکتا اور یہ غالب کی ایک ایسی خصوصیت ہے کہ خود انھوں نے اس پر فخر کیا ہے ایک خط میں لکھتے ہیں :

---

۱ ۔ ادب لطیف ، غالب نمبر ، منظور احسن عباسی ، ص ۱۶۶ ۔

"میرا فارسی دیوان جو دیکھے گا وہ جانے گا کہ جملے کے جملے مقدر چھوڑ جاتا ہوں، مگر ہر سخن وقتے و ہر نکتہ مکانے دارد"[۱]۔

یہ طرز کوئی عیب نہیں بلکہ حسن و خوبی کا باعث ہے۔ یہ چیز عیب اس وقت بنتی ہے اور اس عیب سے کلام میں مشکل اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کہ مقدرات اور محذوفات اور اصل مفہوم کے درمیان خلا بہت زیادہ ہو، شاعر نے معنی کی اتنی کڑیاں چھوڑ دی ہوں کہ ان کو باہم ربط دینا قاری کے بس سے باہر ہو جائے۔

غالب کے کلام کی مشکلات میں غالب کا وہ انداز بیان بھی شامل ہے جس پر غالب بہت ناز کرتے ہیں اور ناقدین و شارحین نے اسے ہی 'غالب ازم' قرار دیا ہے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں غالب انفرادیت پسندی کو حد درجہ عزیز رکھتے تھے اور انھوں نے شعوری طور پر اپنے آپ کو دوسروں سے الگ کرنے کی کوشش کی۔ اس کوشش کے اثرات ان کے اسلوب و انداز بیان میں کئی سطحوں پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ یہاں یہ بات پیش نظر رہنی ضروری ہے کہ انداز بیان غالب کی عظمت کی بنیاد ہے اور بحیثیت مجموعی ان کی شاعری کا حسن اس سے وابستہ ہے لیکن اس حسن ادا سے بھی شارحین کو ایسا دھوکا ہو جاتا ہے کہ وہ شعر کے مفہوم تک رسائی حاصل نہیں کر سکتے۔ اگر شارحین کا یہ حال ہے تو اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ عام قاری کا پھر کیا مقام ہوگا۔ منظور احسن عباسی اس نوع کی ایک شعری مثال کے حوالے سے غالب کے انداز بیان کا ذکر ان الفاظ میں کرتے ہیں:

"اس قسم کی غلط فہمیوں کے ذمہ دار اذہان نہیں بلکہ کلام غالب کی وہ خصوصیت یا انفرادیت ہے جس نے غالب کو جہان شعر و ادب کی سلطنت بخش دی ہے۔ اس خصوصیت سے میری مراد وہ جدت بیان و ندرت ادا ہے جس کو میں غالب ازم کے سوا اور کسی لفظ سے تعبیر نہیں کر سکتا۔ کلام غالب ایک ایسی جدت ادا کا حامل

۱۔ خطوط غالب۔ مرتبہ غلام رسول مہر۔ ص ۱۳۱۔

ہے جس کے باعث وہ دلیانے شعر میں منفرد و یگانہ ہوگئے ہیں . . . غالب نے پیش پا افتادہ مسائل اور جہاں آشنا مطالب ہی کو اپنے اشعار میں کچھ اس طرح تعبیر کیا ہے کہ وہی مطالب جہان معنی بن کر عزیز و یگانہ بن گئے۔ اس کی ایک مثال تو یہی شعر ہے جس میں انھوں نے کہا ہے کہ:

اوروں پہ ، ہے وہ ظلم جو مجھ پہ نہ ہوا تھا

اگر وہ یوں کہہ دیتے کہ:

ع ''وہ ظلم جو مجھ پر ہے کسی پر نہ ہوا تھا''

تو شارحین غالب* کو ناحق پیچ و تاب میں نہ پڑنا پڑتا ۔ لیکن ظاہر ہے اس صورت میں یہی مضمون روکھا پھیکا اور بے کیف ہو کر رہ جاتا ۔ صرف الفاظ کے الٹ پھیر نے ایک حسن سادہ کو حجاب میں ڈال کر فکر و نظر کو مشتاق بنا دیا اور جس نے تعمق کے بعد دیکھا تڑپ کر رہ گیا اور وہی سادہ مدعا جان معنی بن کر ثمیں و ذرہن بن گیا ۔ یہ وہ جدت بیان ہے جس میں غالب کی انفرادیت کا راز پوشیدہ ہے[۱]''۔

منظور احسن عباسی نے بڑی شد و مد کے ساتھ جو مفہوم اپنے اس مضمون اور خود شرح ''مراد غالب'' میں پیش کیا ہے درست نہیں اور یہ بات غالب کے اس انداز بیان کی مشکل پسندی کا منہ بولتا ثبوت ہے کہ شارح دیوان غالب (اور وہ بھی جب کہ وہ کسی مخصوص شعر کی معنویت اس طرح مرتب کرنے کی کوشش کر رہا ہو کہ دوسروں کو غلط قرار دینا بھی مقصود ہو) تو اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس نے ذہن

---

* یہ الگ بات ہے کہ خود ناقد غالب کے اس انداز بیان کا شکار ہو گیا ہے ۔ تفصیل تقابلی مطالعہ اشعار میں آئے گی ۔

۱ ۔ ادب لطیف غالب نمبر۔ غالب ما لہ و ما علیہ منظور احسن عباسی ، ص ۱۶-۷۱ ۔

گو غور و فکر کے لیے کتنی تحریک نہ دی ہوگی اور اس کے باوجود مفہوم درست نہیں اور حقیقت میں یہی وہ پیچیدگی یا موزوں تر الفاظ میں طلسم کلام غالب ہے جس نے شارحین کو عجیب عجیب گل کھلانے پر مجبور کیا ہے۔

غالب کے طرز ادا کی ایک اور صورت لہجے کی معنویت ہے اور اس کے بھی کئی رنگ ہیں۔ کہیں استفہام ہے اور کہیں استعجابیہ انداز ہے تو کہیں فجائیہ رنگ ہے۔ لہجہ کی اس تبدیلی سے معنی کے بھی کئی در وا ہوتے ہیں اور اگر یہ کہا جائے کہ پہلے پہل مولانا حالی نے غالب کی یہ خصوصیت دریافت کی تو غلط نہ ہوگا:

''مرزا کے طرز ادا میں ایک خاص چیز ہے جو اوروں کے یہاں بہت کم دیکھی گئی ہے اور جس کو مرزا اور دیگر ریختہ گویوں کے کلام میں ما بہ الامتیاز کہا جا سکتا ہے، ان کے اکثر اشعار کا بیان ایسا پہلودار واقع ہوا ہے کہ بادی النظر میں اس کے کچھ اور مفہوم ہوتے ہیں، مگر غور کرنے کے بعد اس میں ایک دوسرے معنی نہایت لطیف پیدا ہوتے ہیں جن سے وہ لوگ جو ظاہری معنوں پر قناعت کرتے ہیں لطف نہیں اٹھا سکتے''۔

مندرجہ بالا اقتباس غالب کے اشعار میں پہلوداری کی صفت کو ظاہر کرنے کی غرض سے نقل کیا گیا اور گو کہ یہ رخ بھی مولانا حالی کی دریافت ہی ہے، لیکن لہجے کی معنویت کا اس سے کوئی تعلق نہیں اور یہ چیز واضح کرنے کے لیے اقتباس دیا گیا ہے۔ لہجے کی معنویت سے کیا مراد ہے، لہجہ بدلنے سے کس طرح غالب کے اشعار میں معانی کی کیفیات بدلتی ہیں، اس کے انکشاف میں بھی یادگار غالب ہی کو

---

۱ - یادگار غالب مولانا الطاف حسین حالی، ص ۱۳۴ -

اولیت ہے :

کون ہوتا ہے حریف مے مرد افگن عشق
ہے مکرر لبِ ساقی میں[1] صلا میرے بعد

مولانا حالی نے شعر کے پہلے مصرعہ کی قرأت دو طرح سے بتائی ہے، پہلے بآواز بلند اور مکرر مایوسی سے لبوں میں جس سے معنویت پر اثر پڑتا ہے، کلام غالب کی صحیح تفہیم کے لیے اس کی بہت اہمیت ہے۔ ایک عام شاعر کے کلام کی تفہیم میں بھی ایسے کئی مقامات آتے ہیں جب وہ انداز کلام کے کئی روپ اختیار کرتا ہے، تو غالب ایسے بڑے اور مشکل پسند شاعر کے حوالے سے تو یہ بات دوگنا اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں :

"غالب اردو کے ایسے شاعر ہیں جنھوں نے کلمات استفہام کی گہرائیوں اور لطافتوں کو شدت سے محسوس کیا اور استفساریہ انداز میں پورا زور صرف کیا۔ چنانچہ مرزا کے اسلوب بیان کی جدت کا راز بڑی حد تک اس انداز میں بھی پوشیدہ ہے۔ . . . یہ استفہام کہیں برائے استعجاب ہے، کہیں توجیہہ و ابہام، کہیں قوافی استفہامیہ ہیں، کہیں ردیف، کہیں ایک مصرعہ میں استفسار قائم کیا گیا ہے کہیں دونوں میں، کہیں کلمات استفہام کی مدد سے یہ رنگ چڑھایا گیا ہے کہیں صرف لب و لہجہ سے۔ غرض مرزا نے اس رنگ میں عجیب رنگ دکھایا ہے[2]۔"

غالب کا یہ استفہامیہ رنگ مطلع سر دیوان ہی میں نمایاں ہے :

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

۱۔ اکثر نسخوں میں "میں" کی جگہ "پہ" ہے اور بظاہر قرینہ بھی 'یہ' کا ہے اس لیے نظم طباطبائی نے اصلاح بھی دی ہے لیکن اصل شعر میں لفظ "میں" برتا گیا ہے اور حالی کی شرح سے اس لفظ کی اہمیت اجاگر ہوتی ہے۔ شرح تقابلی مطالعہ اشعار میں ملاحظہ ہو۔

۲۔ غالب شاعر امروز و فردا۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ص ۹۳-۱۹۲۔

بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری ''اس شعر کے معنوی طلسم کو صرف دو لفظوں نے جنم دیا ہے ایک ''کس کی'' جس نے پہلے مصرعہ کو استفہامیہ لب و لہجہ دے کر قاری کی جولان گاہِ فکر کے لیے نہایت وسیع فضا پیدا کر دی ہے''[1] اور یہ اسی استفہام کا کرشمہ ہے کہ ''کس کی'' کا مشار الیہ کسی نے خدا کو قرار دیا ہے کسی نے صرف مصور ہی تک مفہوم کو محدود رکھا ہے، کوئی کس کو شعر سے کنایہ قرار دیتا ہے تو کوئی ذات شاعر سے:

کوئی دن گر زندگانی اور ہے
ہم نے اپنے جی میں ٹھانی اور ہے

دوسرے مصرع میں جو غیر یقینی کیفیت موجود ہے۔ اس کی وجہ سے تاویل کے دروازے کھلے ہیں۔ چنانچہ شرح غالب کی موجودگی میں شعر کے مفہوم میں طرح طرح کی قیاس آرائیاں داخل ہوگئی ہیں۔ فنی سطح پر کلام غالب کی مشکلات میں ایک سبب خود صنف غزل بھی ہے۔ غزل کا ہر شعر معنوی اکائی ہونے کے ناتے شاعر سے تجربہ و خیال کو ایک شعر میں مکمل کرنے کا تقاضا کرتا ہے۔ چنانچہ شاعر اس معاملے میں مجبور ہوتا ہے کہ وہ خیال کی وسعت یا محدودیت سے قطع نظر دو مصرعوں میں اسے نظم کرے۔ اس پر مزید یہ کہ قافیہ و ردیف کی پابندی بھی شاعر کو کرنی پڑتا ہے جس کے سبب بعض اوقات مفہوم میں قطع و برید بھی ہو جاتی ہے۔ شاعر اپنے ذہن کے حوالے سے یہ تصور کرتا ہے کہ وہ مفہوم جو اس کے ذہن میں تھا ادا ہوگیا، لیکن عملاً ایسا نہیں ہوتا یا وہ اتنے بہتر انداز میں نہیں ہوا ہوتا کہ اشکال کے امکانات ہی سرے سے ختم ہو جائیں۔ چنانچہ ایسے مواقع پر ابہام و اشکال پیدا ہوتا ہے اور غالب کے کلام میں خاص طور پر اشکال ایسے ہی مقامات پر پیدا ہوتا ہے جہاں تجربہ یا خیال شعر کے پیکر میں پوری طرح سے نہ ڈھل سکا۔ اس کی عمدہ مثال وہ تشریحات ہیں جو خطوط غالب میں ملتی ہیں کہ کس طرح شاعر کا ذہن بعض اوقات الفاظ کے علاوہ داخلی مفاہیم دیتا ہے۔

۱۔ ایضاً، ص ۷۵۔

یہ درست ہے کہ غالب نے ایک الگ مفہوم میں "تنگنائے غزل" کی شکایت کی ہے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ غزل کا شعر خیال اور تجربے کی وسعت کو سہارنے کی اہلیت نہیں رکھتا اور ہے یوں کہ یہی عیب غزل کی خوبی بھی ہے کہ اس سے غزل کی شاعری میں رمز و ایما، اشاریت و کنائیت اور دوسری شعری خوبیوں کا دروازہ بھی کھلتا ہے اور اسی غیر یقینی اور غیر قطعی فضا کے باعث غزل کے اشعار میں دوامی عناصر ابھرتے ہیں جو زمان و مکان کی قید سے بالاتر ہو جاتے ہیں۔

اب تک کی گئی بحث سے غالب کے فن میں اسلوبیاتی سطح پر جو مشکلات ہیں ان کو اجاگر کیا گیا ہے اور یہ مشکلات یہ نہیں کہ صرف شعر میں کسی کمی کا نتیجہ ہیں، بلکہ یہ فن کی اس سطح سے بھی متعلق ہیں جہاں ہر کس و نا کس کی رسائی نہیں اور اس میں خاص طور پر شاعر کی نفسی کیفیات کو دخل ہے۔ یہ کہ فن اظہار ذات ہی ہے اور غالب جو خاص طور پر ذات کی Projection کی الجھن سے بھی دو چار تھا، اس کے کلام میں ان مشکلات کا زیادہ ہونا باعث تعجب نہیں۔ لیکن یہاں یہ بات بھی مد نظر رہنی ضروری ہے کہ ذات محض خارج کے رابطہ سے مکمل نہیں ہوتی اس کا اصل ماخذ تو (جس سے اس کے ظاہری ڈھانچے کی تعمیر و تشکیل ہوتی ہے) اندرونِ وجود ہوتا ہے۔ فن اور اسلوب کی ساری کارفرئیاں بلکہ کافر ماجرائیاں اسی بطن ذات سے متعلق ہیں جس کی تعمیر و تشکیل فکر سے ہوتی ہے۔ چنانچہ غالب کے کلام میں دوسرا رخ فکری ہے اور غالب کا فکری وجود بھی بنیادی طور پر مطالعۂ بیدل ہی کا پروردہ ہے اور یہ بات پورے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ بیدل سے نہ صرف یہ کہ غالب نے اعلیٰ اور بڑی فکر حاصل کی بلکہ تفکر کا طریقہ سیکھا۔ چنانچہ غالب کی شاعری میں دوسرے شعراء کے برعکس جو فکری رویہ ملتا ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ دوسرے شعراء زیادہ تر سعدی و جامی ایسے شعراء کا مطالعہ کرنے والے تھے جن کے یہاں خیالات و اظہار میں ہر دور میں سادگی موجود ہے جب کہ بیدل کا اظہار اور خیالات ہر دور میں پیچیدگی رکھتا ہے۔ ابتدائی عہد میں یہ اکتساب منفی رنگ میں ظاہر ہوا لیکن ع نفی سے کرتی ہے اثبات

تراوش گویا ، کے مصداق بتدریج ذہنی پختگی فکر غالب میں پیدا ہوئی اور اسی کے حوالے سے غالب انفرادی مقام حاصل کرتا چلا گیا ۔ تاہم اسی فکری سطح پر اپنی اونچی اڑان کے باعث وہ قاری کی گرفت سے باہر بھی ہو جاتا ہے ۔

ابتدائی عہد (جس کی مثال غالب کا رد کردہ کلام ہے) کے بعد بھی غالب بعض اوقات اس طرح تخیلاتی دنیا میں داخل ہو جاتا ہے کہ ایک نقطۂ موہوم بن جاتا ہے ، چنانچہ ایسے مقامات پر اشعار غالب میں معانی کی کوئی واضح سطح ابھرکر سامنے نہیں آتی ۔ لیکن یہ عظمت غالب کا اعجاز ہے کہ آج غالب کو بے معنویت کا الزام کوئی نہیں دیتا کیونکہ آج غالب کو بے معنی کہنے کا مطلب آپ بے بہرہ ہوتا ہے ۔ چنانچہ شارحین یا تو ایسے مقامات پر اپنی نافہمی کا اعتراف کرتے ہیں یا ”قول محال“ کہہ کر واضح اور قطعی معنویت دینے کی ذمہ داری سے جان چھڑا لیتے ہیں ۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ غالب کے بعض اشعار اگر مہمل اور بے معنی نہیں تو یہ ضرور ہے کہ ان میں ایسی اکہری معنویت بھی نہیں جس کو دو اور دوچار کے انداز میں بیان کیا جا سکے ۔ مدعا کی یہ عنقائیت آگہی کے دام شنیدن میں بعض اوقات نہیں آتی :

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

برنگِ کاغذِ آتش زدہ نیرنگِ بیتابی
ہزار آئینہ دل باندھے ہے بالِ یک تپیدن پر

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

ہجوم نالۂ حیرت عاجز عرض یک افغاں ہے
خموشی ریشۂ صد نیستاں سے خس بدنداں ہے

کس پردے میں ہے آئنہ پرداز اے خدا
رحمت کہ عذر خواہ لبِ بے سوال ہے

آخری شعر کے بارے میں شمس الرحمان فاروقی لکھتے ہیں :

"کئی ہفتوں کے غور و فکر کے بعد میں مجبوراً اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ یہ شعر تعبیر و تشریح کا متحمل نہیں ہو سکتا ۔ میں یہ تو نہ کہوں گا کہ یہ شعر مہمل ہے لیکن یہ کہنے پر ضرور مجبور ہوں کہ غالب نے اس شعر کو ظاہری طور پر بہت خوبصورت بنایا لیکن جو بات وہ کہنا چاہتے ہوں گے وہ ادا نہ ہو سکی (میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ جو بات وہ کہنا چاہتے تھے وہ ادا نہ ہو سکی کیوں کہ مجھے یہ معلوم نہیں ہو سکا کہ وہ کیا کہنا چاہتے تھے) [1] ۔"

لیکن فکری رویے کی یہ صورت حال محض منفی رنگ نہیں رکھتی بلکہ مثبت انداز میں بھی غالب کے یہاں فکری علویت کا سراغ ملتا ہے اور ایسے مقامات پر بھی تفہیم غالب کے لیے عملی پس منظر کی ضرورت محسوس ہوتی ہے ۔ اس سلسلے میں اصولی طور پر جو دشواری ہے وہ خود غالب کا رویہ ہے ۔ غالب بنیادی طور پر کسی مرکزی حوالے کا شاعر نہیں مثلاً جس طرح دوسرے شعراء کو کسی ایک نقطے پر لایا جا سکتا ہے اس طرح غالب کو کسی دائرے میں جکڑا نہیں جا سکتا ۔ میر غم کا نمائندہ ہے اور وحدت الوجود کے حوالے سے تو مکمل گرفت میں آ جاتا ہے ۔ میر درد کے لیے بھی تصوف مرکزی حوالہ ہے ۔ اسی طرح ذوق کو "اردو اور اخلاقیات" میں گرفتار کیا جا سکتا ہے ۔ مومن اپنی معاملہ بندی اور نازک خیالیوں کا اسیر ہے ۔ بعد میں اقبال بھی اسلام کے حوالے سے قابل شناخت ہے ۔ لیکن غالب کسی مرکزی حوالے کو قبول کرنے سے گریزاں ہے ۔ وحدت الوجود کو بھی نہیں کہ اس کے بارے میں بھی شک سے گزر کر معاملہ بوجوہ ہمہ از اوست تک پہنچ جاتا ہے :

دلِ ہر قطرہ ہے ساز انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

---

۱ - شب خون ، جون جولائی اگست ۸۲ -

پہلی نظر میں شعر سے ہمہ اوست کا تصور ذہن میں آتا ہے لیکن ذرا غور کریں تو شعر سے ہمہ از اوست سامنے آتا ہے یعنی شعر میں "دل ہر قطرہ" کا اثبات کیا گیا ہے، یعنی (قطرہ اپنے آپ کو سمندر خیال کرتا ہے) اسی طرح ہم "اس کے ہیں" سے بھی ثنویت کا اثبات ہوتا ہے، اسی طرح غم عشق و محبت بھی غالب کی شاعری کے لیے کوئی مرکزی حوالہ نہیں۔ غم اور خاص طور پر غم عشق سے ڈھے جانے جو والی کیفیت میر کی شاعری میں نظر آتی ہے، غالب کے یہاں بوجوہ بہت کم ہے۔ غم کی شدت کا تعلق انسانی محسوسات سے ہے، جس قدر حساس ہوگا اسی قدر غم زیادہ ہوگا۔ حساس انسان کے تعلقات کی نوعیت میں بھی شدت ہوتی ہے لیکن غالب کے یہاں نہ تو تعلقات کی مثالیت ہے اور نہ حساسیت، جو انسان کو درہم برہم کیے رکھتی ہے، جب کہ غالب کے یہاں عشق کا ایک سیلانی تصور ہے جس کا مشورہ وہ دوسروں کو بھی دیتا نظر آتا ہے کہ "شہد کی مکھی نہ بنو مصری کی مکھی بنو" لیکن اس کے باوجود غالب کی شاعری میں عشقیہ واردات کی اثریت سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور اس کی وجہ دراصل غالب کی وہ بے پناہ تخلیقی صلاحیت ہے جس کے تحت وہ خیال کو تجربہ بنانے کا فن جانتا ہے۔ غالب کے یہاں ہی نہیں ہر شاعر کے یہاں تمام تجربات حقیقی نہیں ہوتے اور نہ ہو سکتے ہیں۔ شاعر کا کمال اس میں ہے کہ وہ ان میں شمولیتِ ذات سے ان کو حقیقی بنا دے اور یہی غالب نے کیا ہے۔ چنانچہ اب تجربات کی تفہیم بھی یہی تقاضا کرتی ہے کہ ان کے ساتھ اتحاد کیا جائے اور اس سطح پر جا کر ان کو محسوس کیا جائے۔

پھر ان تجربات کی تہہ در تہہ معنویت کو اجاگر کرنا بھی ایک جانگسل کام ہے یہاں غالب کا وہی بیان صادق آتا ہے کہ

دل حسرت زدہ تھا مائدہ لذتِ درد
کام یاروں کا بقدر لب و دنداں نکلا

کلام غالب سے ہر شخص اپنی علمی و ذہنی سطح، تجربے اور ظرف کے مطابق ہی فیض یاب ہوتا ہے، تاہم یہ بھی ضروری نہیں کہ معنویت

کے انکشاف کو علم ہی سے وابستہ کر دیا جائے۔ کیونکہ شارحین غالب کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ بڑے بڑے عالم فاضل شارحین تفہیم غالب سے قاصر رہے۔ ایک ہی شعر کے بارے میں ادنیٰ و اعلیٰ، بامعنی و بے معنی ایسی آراء پڑھنے کو ملتی ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ غالب اپنے مطالعہ کے لیے ایک خاص ذوق شعری کا مطالبہ کرتا ہے۔ وہ ذوق کس قسم کا ہو؟ یہ بتانا تو ذرا مشکل ہے۔ تاہم منفی طور پر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ وہ روزمرہ و محاورہ صنائع بدائع یا لفظوں کے مختلف طرح کے استعمالات کے حوالے سے تشکیل پایا ہوا نہ ہو۔ کیونکہ اس کا واضح مطلب یہ ہے کہ قاری غالب کو یا تو لکھنوی سکول کی شاعری میں شناخت کرنا چاہتا ہے یا استاد ذوق کے معیار سے۔ اور ظاہر ہے غالب ہر دو کے ساتھ رابطہ نہیں رکھتا۔ یہی وجہ ہے کہ غالب دبستانوں میں نہیں سماتا۔ غالب کی شاعری خارجیت اور داخلیت کے معیارات پر پوری اترنے کے بجائے ان ہر دو کے سنگم پر ایک الگ دبستان کی تشکیل کرتی ہے لیکن غالب صرف ان دو دریاؤں کا سنگم ہی نہیں کہ ان کے امتزاج کو غالب کہہ دیا جائے بلکہ یہاں ایک تیسری رو بھی آ رہی ہے اور جب تک اس کو محسوس نہ کیا جائے اس وقت تک غالب مکمل نہیں ہوتا اور وہ رو فارسی کی شعری روایت ہے جس نے غالب کی شاعری میں اس طرح نفوذ کیا ہے کہ غالب کی تشکیل میں غالب رنگ اختیار کر گئی ہے۔ غالب کی شاعری کا لب و لہجہ، الفاظ و تراکیب اور خاص طور پر رنگ مزاج، ہر شے اس رخ سے نہایت متاثر ہے اور داخلی و خارجی ہر دو سطحوں پر غالب کو انفرادیت بخشنے کی ضامن ہے۔ چنانچہ غالب کی تفہیم کے لیے روایات کی اس تثلیث سے آگہی ضروری ہے مگر اس کے بعد بھی کم از کم میں یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ غالب کو پوری طرح گرفت میں لیا جا سکتا ہے کیونکہ (جیسا کہ شروح کے مطالعہ سے ظاہر ہوگا) آج ایک سو سال سے زاید عرصہ گزر جانے کے باوجود غالب کے افکار کی معنویت میں نہ صرف یہ کہ اختلاف موجود ہے بلکہ روایتی تشریحات کو یکسر رد بھی کیا گیا ہے اور یہ عمل صحت بھی رکھتا ہے محض ندرت ہی اس کا محرک نہیں۔ یہ کون کہہ سکتا ہے کہ اگر شعر غالب سو سال کے بعد

اپنی تازہ معنویت کا انکشاف کرتا ہے تو مزید سو سال کے بعد نہیں کرے گا۔ حقیقت میں کلام غالب، وہ طلسم ہے جس کو پوری طرح کھولنے پر خود غالب (جیساکہ اس کے بیان سے ظاہر ہے) قادر نہیں اور نہ کوئی شخص ہی اس کی ہر اسراریت کو دور کرنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ یہی چیز غالب کو زمان و مکاں کی حد بندیوں سے نکال کر "عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ" بھی بنا گئی۔

باب سوم

مشکلات کلام غالب ، ابتدائی شعور و احساس

(الف) شروح کا تنقیدی اور تقابلی مطالعہ

خطوطِ غالب میں شرح اشعار	غالب
چار چمن (۱۸۷۶ء)	درگاہ پرشاد نادر دہلوی
وثوقِ صراحت (۱۸۹۴ء)	عبدالعلی والہ
حل کلیاتِ اردو (۱۸۹۸ء)	شوکت میرٹھی

گذشتہ ابواب کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ غالب کی شاعری کے مشکل ہونے کا احساس خود عہد غالب ہی میں اس درجہ تک پہنچ چکا تھا کہ غالب کے لیے گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل کا مسئلہ پیدا ہو گیا ۔ بات صرف یہ نہ تھی کہ معاصر شاعری کی بنیاد سادگی اور ابلاغ پر تھی اور غالب کی مشکل شاعری کو سمجھنے کی وہ شعرا اہلیت ہی نہ رکھتے تھے بلکہ (جیسا کہ واضح کیا گیا ہے کہ) غالب کی شاعری میں خیالی مضامین اس قدر وافر اور اتنی بلند سطح تک پہنچ جاتے کہ تقریباً بے معنویت کا شکار ہو جاتے ؛ اس پر طرہ یہ کہ وہ فارسی سے مملو ایسی اردو لکھتے جس میں الفاظ و تراکیب اجنبی اور نامانوس حالت میں ہوتیں، یہ اسلوب مزید الجھاؤ کا باعث بنتا، چنانچہ ابتدائی زمانہ

کی شاعری ہی سے افراد نے غالب کی شاعری کی مشکلات کو محسوس کیا اور ظاہر ہے کہ جب غالب نے کچھ عرصہ کے بعد اپنی شاعرانہ اہمیت کو تسلیم کروا لیا تو اب لوگوں نے سنجیدگی کے ساتھ ان کی شاعری کی طرف توجہ دی اور یہ گویا تفہیم کے عمل کی ابتدا تھی۔

غالب کی شاعری کی تفہیم کی کوشش ابتدائی درجہ میں معاصرین غالب اور ان میں سے بھی دوست احباب نے کی اور اس طرح کلام غالب کے پہلے شارح خود غالب ہی ہیں جن سے دوست احباب استفسار کرتے اور وہ ان کو اشعار کے معنی بتاتے۔ حسن اتفاق کہ غالب کی اپنی تشریحات آج خطوط غالب میں موجود ہیں اور آن سے ہم تفہیم کلام غالب میں مدد لے سکتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ غالب نے خود اپنے اشعار کی شرح کس انداز سے کی ہے اور وہ ایک شرح نگار کی حیثیت سے کس حد تک کامیاب ہوئے ہیں۔

تشریحات غالب پر جب ہم اس حوالے سے نگاہ ڈالتے ہیں تو ہمیں یہ دیکھ کر انتہائی حیرت ہوتی ہے کہ ایسے اشعار جن کی شرح خود غالب کے خطوط میں موجود ہے۔ شارحین کے درمیان اختلافی حیثیت رکھنے میں شارحین نہ صرف یہ کہ غالب کی شرح سے اختلاف کرتے ہیں بلکہ بعض تو اس کو غلط بھی سمجھتے ہیں اور اس طرح غالب کے وہ اشعار بھی اختلافی اور مشکل اشعار کی فہرست سے نہیں نکل سکے جن کی شرح خود غالب نے کر دی ہے۔ اس امر سے اندازہ کیا جا سکتا ہے جب اس طرح کے اشعار کی تشریحات کا یہ حال ہے تو دوسرے اشعار کی شرح میں کیا کیفیت ہوگی۔

مطلع سر دیوان:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

کی شرح غالب نے کی ہے لیکن نظم طباطبائی ایسے شارح اس شعر کو بے معنی قرار دیتے ہیں اور منظور احسن عباسی اور صاحبزادہ احسن

علی خان غالب کی تشریح کو درست تسلیم نہیں کرتے اور یہ انداز صرف ایک شعر کے بارے میں نہیں بلکہ بیشتر مقامات پر شارحین غالب نے بھی طریقہ کار اختیار کیا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ یہی صحیح انتقادی رویہ ہے جس کے تحت شروح دیوان غالب وجود پذیر ہوتی ہیں۔ اگر شارحین، غالب کے بیان کردہ مفاہیم سے اتفاق کر لیتے یا غالب ایک کامیاب شارح ہوتے کہ دوسروں کے لیے اختلاف کا دروازہ بند کر دیتے تو لازماً شروح کا یہ سماں نہ ہوتا۔

تشریحات کا احساس جیسا کہ ظاہر ہے کلام غالب کی مشکلات کا نتیجہ ہے اور یہ دراصل شعر غالب ہے جس میں معنویت کی تہہ داری اور پہلوداری تو ہے ہی، سادگی میں بھی وہ پرکاری ہے کہ انسانی فکر اس کا مکمل احاطہ نہیں کر سکتی، چنانچہ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی شعر کے بارے میں شارحین اختلاف کرتے ہوئے کئی کئی مفاہیم تراش لیتے ہیں اور جب کسی موقع پر غالب کو بھی رد کر کے مفہوم بیان کیا جاتا ہے تو یہ احساس مزید پختہ ہو جاتا ہے کہ خود شعر غالب بھی غالب کی شرح کار کی حیثیت کو تسلیم نہیں کرتا۔

تشریحات غالب میں ایک خاص بات ہے جو دوسرے شارحین کے یہاں نہیں اور ممکن بھی نہیں کہ غالب کی تشریحات شاعر کی تشریحات میں اور ایسی تشریحات میں بعض اوقات ایسے معانی و مفاہیم بھی در آتے ہیں جو در اصل شعری لفظیات میں تو موجود نہیں ہوتے لیکن ذہن شاعر میں ہونے کی وجہ سے شرح میں آ جاتے ہیں، اس کی وجہ یہ ہے کہ غزل کا شعر جو دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے بعض اوقات اس سارے خیال یا مضمون کا احاطہ نہیں کر سکتا جو شاعر کے ذہن میں موجود ہے، لیکن شاعر اپنے تئیں یہی سمجھتا ہے کہ اس نے شعر میں پوری طرح اپنا خیال بیان کر دیا ہے۔ جب وہ شرح کے عمل سے گزرتا ہے تو نثری پھیلاؤ کا فائدہ اٹھاتے ہوئے مضمون یا خیال کو وضاحت سے پیش کر دیتا ہے۔ غالب کے یہاں تشریحات کا جو پہلو اختلافی صورت اختیار کر گیا ہے اس کی نوعیت اس انداز کی بھی ہے؛ مثلاً کوئی دن گر زندگانی اور ہے۔

ہم نے اپنے جی میں ٹھانی اور ہے ۔ غالب لکھتے ہیں :

غالب : "اس شعر میں کوئی اشکال نہیں ہے ، جو لفظ ہیں وہی معنی ہیں ، شاعر اپنا مقصد کیوں بتائے کہ میں کیا کروں گا ؟ مبہم انداز میں کہتا ہے کہ کچھ کروں گا ، خدا جانے نواح شہر میں تکیہ بنا کر فقیر ہو کر بیٹھ رہے یا دیس چھوڑ کر پردیس چلا جائے [1]"۔

لیکن اسی شعر کا مفہوم شارحین دیوان غالب کی شروح میں ملاحظہ ہو:

نظم طباطبائی : "بندش کی خوبی اور محاورہ کے لطف نے اس شعر کو سنبھال لیا ورنہ غالب سا شخص اس بات سے بے خبر نہیں ہے کہ جمع کی بات جی ہی میں رکھنا المعنی فی بطن الشاعر کہلاتا ہے ۔ اس شعر سے یہ سبق لینا چاہیے کہ بندش کے حسن اور زبان کے مزہ کے آگے اساتذہ ضعف معنی کو بھی گوارا کر لیتے ہیں [2]" ۔

سعید الدین احمد : "شعر کو پڑھتے ہی جو معنی اخذ ہوتے ہیں وہ تو یہ ہیں کہ اگر کچھ روز اور زندہ رہے تو ہم نے یہ ٹھان لی ہے (یعنی پختہ ارادہ کر لیا ہے) کہ ہم محبت ترک کر دیں گے لیکن مرزا صاحب اپنے ایک خط ۔۔۔۔ [3]"۔

۱۔ خطوط غالب ، جلد دوم ، ص ۲۷۵ ۔

۲ ۔ شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۲۱۲ ، ۲۰۷ ۔

۳ ۔ ہدیہ سعیدیہ ، قاضی سعید الدین احمد ، ص ۳۳۴ ۔

شادان بلگرامی : ''یہ شعر بامحاورہ اور پر لطف ہے۔ مصرع ثانی میں احتمالات کثیرہ ہیں، کوئی اور معشوق کر لیں گے، مر جائیں گے، ترک محبت کرلیں گے، کہیں اور چلے جائیں گے[1]''۔

منظور احسن عباسی: ''یہ نہیں بتایا کہ کیا ٹھانی ہے، لیکن ظاہر ہے کہ ایک انسان جو زندگی سے بیزار اور خستہ و غمزدہ ہے، وہ کسی ایسے ہی اقدام کا ارادہ رکھتا ہے جو باعث تشویش ہو، یعنی قطع تعلق یا کچھ اور[2]''۔

غلام رسول مہر : شارحین نے مختلف احتمالات پیدا کیے ہیں، مثلاً مر جائیں گے، کسی اور سے محبت کر لیں گے یا محبت سے دستبردار ہو جائیں گے، لیکن مرزا نے ان احتمالات کی طرف خفیف سا اشارہ نہیں کیا، کیونکہ ان میں سے کوئی بھی آداب محبت کے شایاں نہیں[3]''۔

شرح غالب کی موجودگی میں تشریحات کی یہ رنگا رنگی محض اس وجہ سے ہے کہ شعر کے الفاظ میں اس کی گنجائش موجود ہے اور خود غالب نے جو شرح کی ہے وہ صرف شعر کی لفظیات سے استنباط نہیں کی جا سکتی۔ مزید یہ کہ شعر کے بارے میں غالب کا یہ بیان درست نہیں کہ ''جو لفظ ہیں وہی معنی ہیں'' اگر ایسا ہی ہوتا تو پھر تاویلات کا جو سلسلہ شارحین کے یہاں ملتا ہے نہ ہوتا اور پھر صرف یہی نہیں بلکہ اگر ایک شارح الفاظ کے استعمال میں ضعف معنی دیکھتا ہے تو دوسرا اسی میں احتمالات کثیرہ کا ذکر کرتا ہے اور تیسرا انھیں احتمالات کو غلط قرار دیتا ہے۔ جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ الفاظ شعر کے قطعی مفہوم کی نشاندہی کرنے سے قاصر ہیں اور یہی حقیقت ہے کہ شعر میں ضعف معنی تو

۱۔ روح المطالب، شادان بلگرامی، ص ۳۶۶۔
۲۔ مراد غالب، منظور احسن عباسی، ص ۲۶۹۔
۳۔ نوائے سروش، غلام رسول مہر ۵۲۸۔

نہیں البتہ احتمالات کی بہت گنجائش رکھی گئی ہے اور اس مصرعہ کے کہ :

ہم نے اپنے جی میں ٹھانی اور ہے

کے کئی ممکنہ مفاہیم ہو سکتے ہیں اور اس ضمن میں شارحین نے جن امکانی مفاہیم کی طرف اشارہ کیا ہے وہ سارے درست ہیں ۔ چنانچہ مولانا غلام رسول مہر کی اس رائے سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ ان احتمالات کی جانب خفیف سا اشارہ بھی نہیں ملتا کیونکہ ان میں سے کوئی بھی آداب محبت کے شایاں نہیں حالانکہ یہ بات غالب کے مجموعی مزاج کے خلاف ہے اس لیے کہ محبوب کے بارے میں غالب کا رویہ انفعالی نہیں بلکہ باغیانہ نوعیت کا ہے—بالکل اسی انداز میں ان کی ایک اور شرح ملاحظہ ہو :

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

غالب : "یعنی ترا ملنا اگر آساں نہیں تو یہ امر مجھ پر آسان ہے ، خیر تیرا ملنا آسان نہ سہی ، نہ ہم مل سکیں گے نہ کوئی اور مل سکے گا ، مشکل تو یہ ہے کہ وہی تیرا ملنا ، دشوار بھی نہیں جس سے تو چاہتا ہے مل بھی سکتا ہے ۔ ہجر کو تو ہم نے اپنے اوپر سہل کر لیا تھا ، رشک کو اپنے اوپر آسان نہیں کر سکتے[۱]" ۔

حالی : ایک فیکٹ کے بیان میں ایسے متناسب محاورات کا دستیاب ہو جانا ایک عجیب اتفاق ہے ۔ اس مضمون کو چاہو حقیقت کی طرف لے جاؤ چاہے مجاز پر محمول کرو ، دونوں صورتوں میں مطلب یہ ہے کہ اگر تیرا ملنا آسان نہ ہوتا یعنی دشوار ہوتا تو کچھ دقت نہ تھی کیونکہ ہم مایوس ہو کر بیٹھ رہتے اور شوق و آرزو کی خلش سے چھوٹ جاتے ، مگر مشکل

---

۱ - خطوط غالب جلد دوم ، ص ۲۷۴ -

یہ ہے کہ وہ جس طرح آسان نہیں ، اسی طرح دشوار بھی نہیں ، اسی لیے شوق و آرزو کی خلش سے کسی طرح نجات نہیں ہوتی[۱]"۔

حسرت موہانی : " تحصیل امر دشوار ، اگرچہ آسان نہیں ہوتی مگر ممکن ضرور ہے اور تحصیل امر محال سرے سے ممکن ہی نہیں ہوتی ۔ شاعر کہتا ہے کہ تیرا ملنا اگر آسان نہ ہو یعنی دشوار ہو ، تاہم سہل ہے ، مگر مشکل تو یہ ہے کہ دشوار بھی نہیں ، یعنی محال ہے جس پر میرا کسی طرح قابو نہیں ہے ۔ اس لیے میں محض مجبور ہوں[۲]. . . " ۔

نظم طباطبائی : "اس شے کے لیے آسان ہونا اور دشوار ہونا کہتے ہیں جو ممکن الوقوع ہو لیکن جو آسان بھی نہ ہو اور دشوار بھی نہ ہو وہ ممتنع اور ناممکن الوقوع ہے[۳]"۔

غلام رسول مہر : خواجہ حالی مرحوم نے شوق و آرزو کی خلش سے چھوٹنے کا جو ذکر کیا ، وہ میرے نزدیک مرزا غالب کے مفہوم میں ایسا اضافہ ہے جس کے لیے بظاہر کوئی گنجائش نہیں ۔ مرزا کا مفہوم صرف یہ ہے کہ ہجر کو برداشت کر لیا ، رشک برداشت نہیں ہو سکتا ، شوق و آرزو کی خلش قائم ہے لیکن مفارقت پر ہم صبر کر سکتے ہیں ، غیر کا تجھ سے ملنا گوارا نہیں ہو سکتا[۴]"۔

یہاں بھی وہی کیفیت ہے کہ غالب کی شرح کی موجودگی میں تشریحات کا اختلاف نمایاں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ خود غالب نے

---

۱ - یادگار غالب ، مولانا حالی ، ص ۱۲۹ ۔
۲ - شرح دیوان غالب ، حسرت موہانی ، ص ۴۲ ۔
۳ - شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ض ۱۴۸ ۔
۴ - نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۳۸۲ ۔

جو شرح کی ہے وہ الفاظ شعر کے معنی سے زاید ہے۔ شعر میں کہیں رشک کا تذکرہ موجود نہیں اور پھر الفاظ اس بات کی تائید بھی نہیں کرتے کہ جس سے تو چاہے مل سکتا ہے اور جس سے چاہے نہ ملے، یہ خیالات غالب نے اضافہ دیے ہیں جب کہ ان کے شاگرد حالی کی شرح اس قدر جامع اور مکمل ہے کہ مولانا غلام رسول مہر کا اعتراض کوئی اہمیت نہیں رکھتا کیونکہ دشوار ہونے کے اور اس سے جب عدم حصول محبوب کا تعین ہو جائے گا تو شوق و آرزو میں خلش ختم ہو جائے گی۔ لیکن المیہ یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں، حصول محبوب کے امکانات ہیں۔ چنانچہ آس و پاس کی اس کیفیت میں شوق و محبت کیسے ختم ہو سکتی ہے، باقی رہا تحصیل امر دشوار اور تحصیل امر محال، یا ممکن الوقوع اور ناممکن‌الوقوع کی بحث تو یہ ساری قیاس آرائیاں ہیں، ''دشوار'' کو محال اور ناممکن الوقوع قرار دینے کا قرینہ نہیں بلکہ اس کا تعلق سہل اور آسان سے کرنا زیادہ قرین صواب ہے۔ غرض مولانا حالی کی شرح انتہائی کامیاب شرح ہے، غالب کی شرح کو دیکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ضروری نہیں کہ شعر کی تخلیق کرنے والا شرح نگاری کا حق بھی پوری طرح سے ادا کر سکے۔ اسی نوع کے احساس کی ترجمانی کرتے ہوئے اثر لکھنوی لکھتے ہیں:

''خود غالب کی شرح کے ہوتے ہوئے عجب نہیں کہ میری خامہ فرمائی ''مدعی سست گواہ چست'' کی مصداق ٹھہرے، لیکن دھیان رہے کہ یہ امر مسلمہ ہے کہ بسیا اوقات شاعر خود اپنے کلام کی تشفی بخش شرح میں عاجز رہتا ہے۔ اس امر کا متعدد شاعروں نے اعتراف کیا ہے۔ شیکسپئر پر اتنا لٹریچر جمع نہیں ہو سکتا تھا اگر اس کی شاعری کے اتنے متنوع پہلو نہ ہوتے اور بعید از قیاس ہے کہ وہ سب پہلو اس کے ذہن میں تھے''[1]۔

غرض کہ اس طرح تشریحات غالب کی موجودگی میں بھی ہمیں جو اختلافات اور اعتراضات کی رنگا رنگی نظر آتی ہے اور شارحین غالب کو

۱۔ مطالعۂ غالب، اثر لکھنوی، ص ۵۰-۵۱۔

بھی من و عن قبول نہیں کرتے تو اس سے احساس ہوتا ہے کہ بعد میں جو غالب کی شروح میں اختلافی امور کی کثرت ہے تو وہ بالکل فطری ہے اور اس کو شارحین کی کم علمی یا تعصبات پر دلیل نہیں بنانا چاہیے کہ انھوں نے اختلاف برائے اختلاف کے تحت شرحین لکھی ہیں۔

عصر غالب ہی میں شرح نگاری کا دائرہ پھیلتا دکھائی دیتا ہے اور غالب کے ایک عزیز اور شاگرد ان کے کلام کی شرح لکھتے ہیں جن کا نام قمر الدین راقم ہے[1] — راقم کی یوں تو اور بھی تصانیف ہیں۔ لیکن دیوان غالب کی شرح کا تذکرہ بھی آتا ہے اور یہ شرح کافی عرصہ تک گم رہنے اور برباد ہونے کے بعد نثار احمد فاروقی کے بیان کے مطابق اختشام حسین کے پاس پہنچ گئی ہے جو آب زدہ اور بوسیدہ مسودہ کی صورت میں ہے جس کی عبارتیں بھی آسانی کے ساتھ پڑھی نہیں جا سکتیں۔[2] ڈاکٹر عبدالغنی کے مطابق اس کا نام ''بوستان خرد'' ہے اور اس سے غالب کے اشعار اور حیات غالب کا ایک نیا پہلو سامنے آتا ہے۔ مثلاً:

کس سے محرومی قسمت کی شکایت کیجے
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا

کی شرح کرتے ہوئے خواجہ راقم لکھتے ہیں:

''یہ شعر قصہ طلب ہے جس کو کوئی نہیں جانتا کہ شاعر کیا کہتا ہے اور مقصود کیا ہے، یعنی غالب مغفور نے اپنے برادر زادوں خواجہ شمس الدین خان اور خواجہ بدر الدین خان پدر و عم راقم سے جاگیر لینی چاہی، کئی برس جھگڑا طے نہ ہوا، حضرت کلکتہ گئے وہاں سے ناکام آئے۔ انجام کار جاگیر ضبط ہوگئی اور اس کی نقدی سرکار انگریزی نے خاندان میں نام بنام تقسیم کر دی۔ اس زمانے کی تہیدستی اور پریشان حالی کا بیان کیا گیا ہے۔ واقعی

۱۔ قمر الدین کے حالات کے لیے دیکھیے (مضامین من کیستم از خواجہ قمر الدین راقم) احوال غالب، مختار الدین احمد، ص ۲۸۶-۲۹۲۔

۲۔ تلاش غالب، نثار احمد فاروقی، ص ۱۵۸۔

خاندان میں انفصال مقدمہ بہت محتاجی رہی کہ مغفور اسی محتاجی میں پراگندہ حواس رہے، یہاں تک کہ جینے سے بیزار ہوئے، کتنے ہی دن پینے کو شراب نہ ملی، آخر اس غم میں شام کو صندوقچہ سے سنکھیا کی ڈلی نکالی اور کھا گئے اس کے اوپر ایک گلاس بھر الڈی شراب کا پی لیا اور پلنگ پر دراز ہو گئے رات بھر حقہ پیتے رہے اور نشے کی حالت میں اجل کی راہ دیکھا کیے، اب آتی ہے، اب آتی ہے مگر اجل خود اس دلیری سے دبک گئی۔ حضرت صبح کو چاک و توانا اٹھ کھڑے ہوئے، صرف کان بہرے ہو گئے جان سلامت رہی۔ اس اس شعر میں یہی تلمیح ہے''۔

ڈاکٹر عبدالغنی خواجہ راقم کی مندرجہ بالا شرح پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

''خواجہ راقم نے جس شعر کی شرح کی ہے وہ دیوان غالب اردو مرتبہ مولانا عرشی کے مطابق نسخۂ بھوپال میں موجود ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ شعر ۱۲۳۷ھ بمطابق ۱۸۲۱ء سے پہلے کہا گیا تھا۔ جب مرزا غالب کی عمر پچیس (۲۵) سال سے کم تھی اور قضیۂ پیشن بعد کی بات ہے مرزا غالب کو پوری طرح مایوسی اس وقت ہوئی جب ۲۷ جنوری ۱۸۳۱ء کو انہیں لکھا گیا کہ گورنر جنرل باجلاس کونسل پنشن کے موجودہ انتظام میں رد بدل کرنے پر تیار نہیں۔ اگرچہ انہوں نے ولایت میں بھی اس کے متعلق اپیل کی جس کا فیصلہ ان کے خلاف ۱۸۴۲ء کے شروع میں ہوا لیکن ان کا دعویٰ دراصل ۱۸۳۱ء ہی میں خارج ہو گیا تھا۔ اس لیے اگر زہر کھانے کا واقعہ درست ہے تو یہ ۱۸۳۱ء کے ایام میں ہو سکتا ہے جب وہ مکمل طور پر مایوس ہو گئے تھے اور یہ بھی سوچنا شروع کر دیا تھا کہ کسی والی ریاست کی ملازمت کر لیں۔ اس کا تعلق مندرجہ بالا شعر سے نہیں جو مرزا غالب نے ۱۸۲۱ء سے پہلے

---

۱ - سہ ماہی اردو، غالب نمبر ۱۹۶۹ء، ص ۴۳۱ -

کہا تھا''۔

چونکہ راقم کی شرح دستیاب نہیں اور چھپ بھی نہ سکی اس لیے ابھی تک اس کو محض ایک تاریخی اہمیت حاصل ہے، البتہ دیوان غالب کی اولین باقاعدہ لیکن جزوی شرح کے لحاظ سے درگاہ پرشاد نادر دہلوی کی شرح قابل ذکر ہے جس کی تلاش کا سہرا نثار احمد فاروقی کے سر ہے۔ درگاہ پرشاد، قمر الدین راقم کے ہمعصر ہیں اور سال پیدائش میں صرف ایک سال کا فرق ہے، راقم کی پیدائش ۱۸۳۲ء کی ہے جب کہ درگاہ پرشاد ۱۸۳۳ء میں پیدا ہوئے۔ نادر دہلوی کی شرح کا تعارف کرواتے ہوئے نثار احمد فاروقی لکھتے ہیں:

''نادر ہی کی تصنیف کا مطبوعہ نسخہ راقم الحروف کے ذخیرے میں موجود ہے جس کے ابتدائی دو صفحات اور سرورق غائب ہے آخر سے بھی کچھ اوراق ضائع ہو گئے ہیں۔ بظاہر اس کتاب کا نام ''چار چمن'' ہے اور اس کی یہ ترتیب ہے:

پہلا چمن: شعر کی خوبی اور شعرفہمی میں شعرا کی فضلیت اور غرض۔ اس میں اقسام شعر کے تحت لکھا ہے۔ اول قسم، عارفانہ، دوسری قسم: عاشقانہ، تیسری قسم: نصیحانہ، چوتھی قسم: شاعرانہ... پہلا چمن صفحہ ۶۴ پر تمام ہو جاتا ہے۔

دوسرا چمن: اشعار محاورات پر مشتمل ہے یہ ۲۷ صفحوں پر مشتمل ہے اور ساتھ ہی اس کے اشعار کا حل ۵۰ صفحوں میں ہے۔

تیسرا چمن: ضرب الامثال میں ہے... اس حصہ میں اشعار نہیں[2]''۔

شرح کا سنہ تصنیف ۱۸۷۶ء ہے اور اس طرح یہ غالب کی وفات کے کچھ ہی عرصہ بعد لکھی گئی لیکن شرح سے غالب کے شارح سے

۱۔ سہ ماہی اردو ۱۹۶۹ء غالب نمبر، ص ۳۳۲۔

۲۔ تلاش غالب، نثار احمد فاروقی، ص ۱۶۱-۱۶۳۔

تعلق پر کوئی روشنی نہیں پڑتی اور نہ کوئی ایسا قرینہ ہی نظر آتا ہے جس سے یہ تاثر ملتا ہو کہ غالب کے خطوط میں کی گئی شرح ان کے پیش نظر رہی ہو ، چنانچہ یہ ان کی اپنی کاوش ہے اور ظاہر ہے کہ شرح لکھنے کا خیال مشکل کے احساس سے پیدا ہوتا ہے لیکن شرح اشعار سے قبل ایک فقرہ ایسا ملتا ہے جس سے غالب کے کلام کی اس خصوصیت کا اظہار ہوتا ہے :

"ان کے اشعار اس درجہ ادق ہوتے ہیں کہ بہت سے قابلِ ذکر الفاظ کو محذوف کرتے ہیں بعیدہ قرینہ و اشارہ و ایماء پر مدار رکھتے ہیں[1] ۔"

شرح کے مطالعہ سے یہ بات ابھی سامنے آتی ہے کہ باوجودیکہ شارح غیر مسلم ہے لیکن اسلامی علوم اور خاص طور پر تصوف کے علم سے دلچسپی رکھتا ہے اور غالب کے اشعار کی تفہیم کے لیے اسے ایک ناگزیر حوالہ سمجھتا ہے ، جابجا قرآن و حدیث اور اسلامی روایت سے اقتباسات موجود ہیں ، مزید یہ کہ شارح کا غالب سے رویہ نہایت ہمدردانہ ہے اور نہ صرف غالب کو ایک عالم و فاضل شخص سمجھتا ہے بلکہ ایک درویش صفت السان سمجھتا ہے جو اپنے "درویشی نور" سے تصوف کے عقدے کھولتا ہے اور اسی سوچ کا شارح کے ذہن پر اثر ہے کہ وہ بعض ایسے اشعار کا جو واضح طور پر مجازی پس منظر کے حامل ہیں حقیقی رنگ اور پس منظر میں مفہوم بیان کرتا ہے ، اس طرح نہ صرف یہ کہ اشعار کا پس منظر بدل جاتا ہے بلکہ بعض اوقات تو مفہوم بھی غلط ہو جاتا ہے ۔

ان کی شرح میں تشریحاتی اغلاط زیادہ نہیں اور اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ انھوں نے انتخاب اشعار میں فکرِ غالب کے اس رخ کو مدِنظر رکھا ہے جو متصوفانہ ہے اور اس رنگ میں غالب کے اشعار زیادہ مشکل نہیں ۔ اس کے علاوہ بھی انھوں نے مشکل اشعار یا ابتدائی عہد کے فارسی زدہ اشعار کو ہاتھ نہیں لگایا ، چنانچہ ان کے انتخاب میں

---

۱ ۔ تلاشِ غالب ، نثار احمد فاروقی ، ص ۱۶۲ - ۱۶۳ ۔

اختلافی اشعار کی تعداد کم ہے اس کے باوجود اغلاطِ جو ہر شرح کا مقدر ہیں یہاں بھی موجود ہیں مثلاً :

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے
یاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے

"ہمارا ہونا ہی اس امر کی کافی دلیل ہے کہ فنا ہونے والی شے ہے یعنی ہونے ہی سے ہم فنا ہوئے ، جس طرح انسان اپنی قسم کھا کر آپ مر جاتا ہے ، گویا آپ ہی نے اپنا آپ کو فنا کیا[1] ۔"

شارح یہاں اس نازک خیال کو گرفت میں لینے سے قاصر رہا جو بقولِ غالب اعتبار محض ہے اور جس کا وجود صرف تعقل میں ہے ۔ جب ہم اس جیسے ہوگئے تو گویا یہی ہمارا نہ ہونا ہے ۔ کیونکہ قسم موجود ہوتے ہوئے بھی مادی وجود نہیں رکھتی اسی طرح ہماری ہستی ہے کہ مٹتے مٹتے درجۂ قسم (فنا) پر پہنچ گئی ہے اور یوں ہم آپ اپنی قسم بن گئے ۔ شارح کا یہ کہنا درست نہیں کہ انسان اپنی قسم کھا کر مر جاتا ہے ، قسم کھا کر مرنے کا کوئی قرینہ نہیں اس شعر میں اور نہ عام ایسا ہے ، یہاں یہ بات ذہن میں رہے کہ خود غالب کی شرح اس شعر کی موجود ہے جس سے استفادہ نہیں کیا گیا جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شارح تشریحاتِ غالب سے بے خبر رہا ، غالب لکھتے ہیں :

"پہلے یہ سمجھو کہ قسم کیا چیز ہے ؟ قد اس کا کتنا لانبا ہے ؟ ہاتھ پاؤں کیسے ہیں ؟ رنگ کیسا ہے ؟ جب یہ بتا سکو گے تو جانو گے کہ قسم ، جسم و جسمانیات میں سے نہیں بلکہ ایک اعتبارِ محض ہے وجود اس کا صرف تعقل میں ہے ۔ بس اس کا وجود سیمرغ کا سا ہے یعنی کہنے کو ہے ، دیکھنے کو نہیں ، پس شاعر کہتا ہے کہ جب ہم اپنی آپ قسم ہوگئے تو گویا اس صورت میں ہمارا ہونا دراصل نہ ہونے (فنا ہونے) کی دلیل ہے[2] ۔"

---

۱ - ایضاً ، ص ۱۷۹ -

۲ - خطوطِ غالب مرتبہ مہر ، جلد اول ، ص ۳۵۴ -

ایک اور شعر کی شرح ملاحظہ ہو :

گرنی تھی ہم پہ برق تجلی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر

"انسان خود ذات باری ہے ، اور (اس میں) سما گیا ہے ، اور کوہ طور پر اس نے ذری اپنے نور کی تجلی ڈالی تھی وہ کم ظرف سے جل گیا ، پس اس کی تجلیات بلکہ خود اس کی ذات کو اپنے اندر سما لینے والا انسان ہی ہے اور اس کی ذری سی بھی چمک کی تاب نہیں[1] ۔"

شرح کا ابتدائی فقرہ ہی انتہائی گمراہ کن ہے کہ انسان ذاتِ باری ہے - پھر آگے بیان سے یوں لگتا ہے جیسے اسی (انسان) نے کوہِ طور پر تجلی ڈالی ۔ لیکن جیسا کہ بعد کے فقرے سے ظاہر ہے کہ اس (ذاتِ باری) کی تجلیات کو اپنے اندر سمانے کی اہلیت صرف انسان میں ہے تو پھر انسان ذاتِ باری کیسے ہو سکتا ہے ، غرض یہ کہ ایک آسان شعر کی شرح میں خواہ مخواہ کا الجھاؤ پیدا کر دیا گیا ہے اور معنی کی درستی بھی مفقود ہے ۔ بعض اوقات تو وہ بہت آسان اور سادہ اشعار کو بھی تاویلاتی انداز سے الجھاؤ دیتے ہیں مثلاً :

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو برا کہتی ہے لیلی میرے آگے

"محبوب اس بات میں خوش ہے کہ سوائے عاشق اور معشوق کے کوئی ان کے عشق سے واقف نہ ہو ۔ سنو یہ بات ہمارے میں ہے کہ ، ہجر و غم کے ہزار ہا صدمے جھیلتے ہیں پر اس راز کی کسی کو کانوں کان خبر نہیں ہونے دیتے ۔ سب عاشقوں میں نامی مجنوں گذرا ہے مگر اس سے صدموں کی برداشت نہ ہو سکی ، چلا اٹھا اور جنگلوں میں دیوانہ ہوکر لیلی لیلی کہہ کے اپنی مٹی اٹھائی اور پردہ نشیں لیلی کی خاک اڑائی ۔ اس راز کی پاسداری سے لیلی

---

۱ ۔ تلاشِ غالب ، نثار احمد فاروقی ، ص ۱۸۶ ۔

مجھ کو عشق میں اچھا اور مجنوں کو برا کہتی ہے ، بھید چھپانے والوں کی بڑی قدر اور ہیبت ہوتی ہے[1] ''

شعر میں کوئی قرینہ نہیں ، راز اور بھید چھپانے کا اور نتیجہ کے طور پر قدر افزائی کا شارح شعر کی تفہیم ہی سے قاصر رہا اور اس طرح عجیب و غریب مفہوم لکھا ہے حالانکہ سیدھا سادہ سا شعر ہے کہ معشوقوں کو فریب دینے کی صلاحیت مجھ میں موجود ہے اور کیفیت یہاں تک ہے کہ لیلی جو مجنوں کی چاہنے والی ہے ، میرے فریب کے زیر اثر اپنے عاشق (مجنوں) کو برا کہنے لگتی ہے ۔ لیکن اس سے بھی زیادہ حیرت اس وقت ہوتی ہے جب وہ بالکل سامنے کے اور آسان مفہوم کو چھوڑ کر دور دراز کی ایسی کوئی تاویل اختیار کرتے ہیں جس کا الفاظ شعر سے سرے سے کوئی تعلق ہی نہیں ہوتا اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ شارح شعر کے مفہوم کو سمجھنے سے قطعی طور پر قاصر رہا ، مثلاً :

نہیں معلوم کس کس کا لہو پانی ہوا ہوگا
قیامت ہے سر شک آلود ہونا میری[2] مژگاں کا

لکھتے ہیں :

'' کس کس سے مراد دل اور جگر ہیں کہ نسواں کے خون سے انے ہیں ۔''

کس کس کا تعلق عاشقوں سے ہے نہ کہ دل و جگر سے ، اور طب کا یہ عجیب مسئلہ بیان کرنا بھی انھیں کا حصہ ہے کہ ہر دو نسواں کے خون سے انے ہیں ۔ ان کے اس انداز تشریح کے بارے میں نثار احمد فاروقی کی رائے ہے کہ :

'' بعض اشعار کا مطلب شارح نے غلط بھی بیان کیا ہے اور بعض جگہ سیدھا اور سامنے کا مفہوم چھوڑ کر دور از قیاس مطلب پیدا

---

۱ ۔ ایضاً ، ص ۱۸۹ ۔
۲ ۔ یہاں لفظ '' تیری '' ہے ۔

گیا ہے ۔ لیکن مجموعی طور پر یہ شرح دلچسپ ہے اور اس سے یہ اندازہ کرنا چاہیئے کہ خود غالب کے ہم عصر اور قریب العمر لوگ اس کے کلام کو کس طرح سمجھتے تھے اور لفظی و معنوی خوبیوں کی کنہ کو کہاں تک پہنچتے تھے[1] ۔''

اور یہ بات صحیح بھی ہے کہ بعض اشعار کی شرح انھوں نے نہایت خوبی سے کی ہے اور خاص طور پر یہ مطلع سر دیوان کی شرح تو انھوں نے نہایت کامیابی سے کی ہے بلکہ اس شعر کا جو مفہوم انھوں نے بیان کیا ہے وہ ان کے بعد کے شارح نے نہیں لکھا اور گو کہ یہ مفہوم خود غالب کی اپنی شرح سے بھی مختلف ہے لیکن سچ یہ ہے کہ لغتِ شعر کے حوالے سے یہ مفہوم جس قدر درست معلوم ہوتا ہے کوئی دوسرا مفہوم اس قدر واضح اور درست نہیں ، لکھتے ہیں :

''پہلے زمانے میں دستور تھا کہ جس کو عدالتِ ماتحت کا اپیل کرنا ہوتا تھا وہ عدالتِ ماتحت کی نقل ، حکم اپنے جامے پر ٹانک کر عدالتِ عالیہ کے سامنے جا کھڑا ہوتا تھا ، اس لباس کو فریاد کہتے ہیں ، غالب نے وہی رواج اب ذکر کیا ہے ، تصویر جو کاغذ پر کھینچی ہوتی ہے یہ کاغذ گویا اس کا لباسِ فریاد ہے اور فریاد اس امر کی ہے کہ مصور نے مجھے لوٹ لیا کہ میری گویائی ، بینائی اور رفتار اور تمام قدرتی اسباب چھین کر بے زبان اور بے حرکت بنا کر اصلی صورت بگاڑ کر اس کاغذ میں قید کر دیا ۔ اس میں معرفت و تعریف خدا یہ ہے کہ انسان کا اعلیٰ سے اعلیٰ درجے کا کمال اور صنعت صانعِ حقیقی کے مقابلے میں کمال عیب اور نقص ہے ۔ حالانکہ اپنی دانست میں ظاہری خیال سے مصور تصویر کو اصلی صورت سے نقل کرتا ہے مگر قدرتی اسباب مثلاً گویائی ، بینائی ، رفتار نزاکت نہ ہونے سے اصلی صورت بگڑ گئی ۔ مصور کو جو گمان تھا کہ تصویر میری تعریف کرے گی ۔

---

۱ ۔ تلاشِ غالب ، نثار احمد فاروقی ، ص ۱۹۳ ۔

اس لیے درحقیقت تصویر اس کی فریاد کرتی ہے[1]۔"

"کاغذی پیرہن" کی تلمیح کی تفصیل غالب کی شرح میں بھی ہے اور ویسے بھی یہ ایک لباسِ فریاد ہے جو داد رسی چاہنے والا پہنتا ہے لیکن یہاں شارح نے اس کی جو تعبیر دی ہے وہ نہ صرف عام روایت سے مختلف ہے بلکہ زیادہ بہتر لگتی ہے کیونکہ عملاً کاغذی لباس پہننا مشکل ہے جب کہ عدالت ماتحت کی نقل ٹانک لینا آسان ہے مزید یہ کہ تصویر کی فریاد کا یہ تصور کہ اس سے مصور نے قدرتی اسباب گویائی، بینائی اور حرکت چھین لی، بلا شبہ باعث فریاد ہے اور شارح نے شرح بہت اچھی اور روایت سے ہٹ کر لکھی ہے۔

شارح کا ایک رجحان اشعار کا تقابل اور ہم معنی اشعار نظیر کے طور پر پیش کرنا ہیں اس طرح اگر اشعار کی تفہیم میں سہولت پیدا ہوتی ہے تو دوسری طرف شاعری سے ان کی دلچسپی کا حال بھی کھلتا ہے یوں تو انھوں نے دوسرے شعراء کے اشعار بھی لکھے ہیں۔ لیکن ذوق و ظفر کو خاص اہمیت دی ہے خاص طور پر یہ زبان کی سند کے لیے ظفر کے اشعار کا انتخاب اس بنیاد پر کیا گیا ہے کہ:

"اردو زبان دہلی کے لال قلعے کی فصیح تھی، خاص کر اس میں شہزادوں کی، بموجب اس کے کہ کلام الملوک ملوک الکلام۔ اس لیے شاہ ظفر کا کلام زیادہ لیا گیا[2]۔"

شرح اشعار سے قبل لغت شعر لکھنے کا وہ طریقۂ کار جو بعد میں عام ہوگیا ان کے یہاں زیادہ نہیں البتہ کہیں کہیں انھوں نے مشکل الفاظ کے معنی لکھے ہیں۔ لیکن ان کے بعد جو شروح غالب لکھی گئیں ان کا بنیادی مزاج ہی لسانی ہے وثوق صراحت میں تو اشارات ہی ہیں اور بعض اوقات تو صرف لغت رکھنے پر ہی شارح نے اکتفاء کیا ہے جب کہ

۱۔ تلاش غالب نثار احمد فاروقی، ص ۱۶۴-۱۶۵۔
۲۔ ایضاً، ص ۱۹۱۔

'حل کلیات اردو' میں لغت شعر کے ساتھ ساتھ تشریحات کا بھی اہتمام کیا گیا ہے۔

وثوق صراحت ایک نایاب شرح ہے اور کافی تلاش و مشقت کے بعد اس کا ایک نسخہ ملا ہے جو جناب پروفیسر لطیف الزماں خاں (ملتان) کی ملکیت میں ہے (جو انھوں نے کمال مہربانی سے عنایت فرمائی) یہ شرح مولوی محمد عبد العلی والہ کی تصنیف ہے۔ جو نظام کالج حیدرآباد کے پروفیسر تھے اور وہاں غالب پڑھاتے تھے درس کے دوران جو مشکل الفاظ کے معنی بتائے اور تشریحات کیں وہ دیوان کے حاشیے پر ہی لکھتے رہے اور اس طرح ایک مستقل شرح بن گئی۔ دیباچہ میں ان کے لڑکے کا بیان ہے کہ "اس خاکسار کے والد مرحوم جب نظام کالج میں بی اے کلاس کو اردو دیوان مرزا غالب دہلوی کا پڑھاتے تھے تو اس کے ان مقامات پر جن کو شرح طلب جانتے تھے اور ایسے مشکلات پر جن کو حل کے قابل سمجھتے تھے شرح اور حل لکھ دیتے تھے[۱]۔" یہ شرح ۱۳۱۱ھ بمطابق ۱۸۹۴ء میں لکھی گئی "وثوق صراحت" دراصل اس کا تاریخی نام ہے جس سے اس کا سن تصنیف نکلتا ہے اس شرح پر تبصرہ کرتے ہوئے تمکین کاظمی لکھتے ہیں:

"عام طور پر یہ شرح غالب کی اولین شرح خیال کی جاتی ہے مگر مجھے اس کے شرح کہنے ہی میں تامل ہے اس کو شرح کے بجائے غالب کا ایسا دیوان کہا جا سکتا ہے جس میں لغات حل کیے گئے ہیں۔ ایران اور ہندوستان سے بیشتر عربی اور فارسی دواوین اور دوسری علمی کتابیں اس طرح حاشیہ پر حل لغت لکھ کر شائع کی جاتی تھیں یہ بھی اسی قبیل کی چیز ہے[۲]۔"

حقیقت یہ ہے کہ وثوق صراحت کی ایک تاریخی اہمیت بھی ہے اور یہ بھی کہ غالب کے عہد سے قریب افراد کا غالب کے اشعار کے بارے

۱۔ وثوق صراحت عبدالعلی والہ، ص ۵۔
۲۔ ہم قلم ۱۹۶۱ء سالگرہ نمبر، ص ۸۷۔

میں کیا رویہ تھا یا ان کی پہنچ کہاں تک تھی - ایسی معلومات وثوق صراحت ایسی شروح سے مل سکتی ہیں شارح کے اپنے مزاج کا اندازہ ہو سکتا ہے تاہم تفہیم کلام غالب میں یہ شرح کوئی خاص مدد نہیں دے سکتی اس لیے اس کو حاشیہ نگاری ہی کی ذیل میں لانا چاہیئے - شارح نے نہایت مشکل اور اختلافی اشعار کو بھی مشکل الفاظ کے معنی لکھ کر یا صرف ایک آدھ سطر میں نپٹانے کی کوشش کی ہے ظاہر ہے ایسی حالت میں غالب کے کلام کی تفہیم پورے طور پر کیسے ممکن ہے جو بڑی بڑی شروح کی موجودگی میں محتاج وضاحت رہتا ہے چنانچہ مولانا بے خود موہانی کا یہ تبصرہ شرح پر صادق آتا ہے کہ :

"مختصر سے مختصر اشارات کا مجموعہ ہے شارح کے لیے اس کا مفید نہ ہونا ظاہر ہے[۱]۔"

مطلع سر دیوان نقش فریادی . . . . الخ کی شرح میں لکھا ہے :
"پیرہن کاغذی" :

فریادیوں کا لباس جو قدیم میں دستور تھا
یہ کنایہ ہے عجز و بیچارگی تظلم و زاری سے

دوسرے شعر کی شرح کہ

جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیئے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

صرف اتنا لکھا ہے کہ :

شوق : شوقِ عاشق جو ممانعِ قتل ہے[۲]"

اور یہی نہیں بلکہ بعض اوقات جہاں ذرا تفصیل سے شرح لکھنے پر مائل ہوتے ہیں تو بھی اس قسم کا اسلوب و انداز اختیار کرتے ہیں جس سے

---

۱ - گنجینۂ تحقیق بے خود موہانی ، ص ۵ -
۲ - وثوق صراحت - عبدالعلی و الہ ، ص ۱ -

تفہیم کا عمل مکمل نہیں ہوتا ایسے میں وہ یا تو صرف شعر کی نثر بنانے پر اکتفاء کرتے ہیں یا معمولی سا کوئی اشارہ معنیٔ شعر کی جانب کرتے ہیں ہر دو صورت میں شعر قابلِ شرح ہی رہتا ہے اور خاص طور پر ایسے اشعار کے ضمن میں ، مثلاً :

ہرلگ کاغذ آتش زدہ نیرنگ بے تابی
ہزار آئینہ دل باندھے ہے بال یک تپیدن پر

" نیرنگ یعنی شعبدۂ بے تابی بمقدار ہزار آئینہ دل ہم رنگ کاغذ آتش زدہ یک بال تپش پر باندھے ہے بال تپش تمثیلِ کاغذ آتش زدہ اور شرر افشانی کاغذِ مذکور تمثیل ہزار آئینہ دل ہے[۱] ۔"

اس طرح یہ وضاحت بھی مکمل طور پر درجۂ وضاحت میں نہیں کہ :

نہیں اقلیم الفت میں کوئی طومار ناز ایسا
کہ پشت چشم سے جس کی نہ ہوئے مہر عنواں پر

" اقلیم الفت : اقلیم عاشقی ۔ طومار ناز : طومار ناز معشوق ، پشت چشم کنایہ تغافل و اغماض ، چشم پوشی سے ہے جو لازم ناز معشوق ہے ، چشم کی تشبیہہ اس حالت میں مہر سے ظاہر ہے ، دراصل یہ فارسی محاورہ ہے کہتے ہیں پشت چشم دیدن یعنی بے توجہی دیکھی[۲] ۔"

لیکن ایسا بھی ہے کہ کہیں کہیں ان کے اشارات اور مختصر وضاحت بھی اس نوعیت کی ہے کہ شعر کا مفہوم واضح ہو جاتا ہے مثلاً :

دہانِ ہر بت پیغارہ جو ، زنجیر رسوائی
عدم تک بیوفا چرچا ہے تیری بیوفائی کا

" حلقہ دہان ہر ایک بت طعنہ جو کا باہم مل کر زنجیر رسوائی ہو گیا

---

۱ - وثوق صراحت ۔ عبدالعلی والہ ، ص ۴۵ ۔
۲ - ایضاً ، ص ۱۴ ۔

اس مصرع کے موافق :

ہم ہر جفا سے ترک وفا کا گماں نہیں
اک چھیڑ ہے وگرنہ مراد امتحاں نہیں

لکھتے ہیں :

"جفائے محبوب سے ہماری ترک وفا کا گماں کہ ہم کو عاشق بیوفا سمجھ کے جفا کرتا ہے نہیں ہے بلکہ جفا کاری لازم حسن کی ہے۔ مقصد محبوبہ کا ہمارا امتحاں نہیں۔

حلقہ ہر حلقہ چو افزو وہاں زنجیر ست

لفظ عدم مراعات ذہن ہے[1]۔"

کہیں ایسی صراحت و سلاست بھی ہے۔

تاہم والہ کی شرح میں بحیثیت مجموعی وضاحت کی کمی اور اختصار کا ابہام موجود ہے۔ علاوہ ازیں بعض مقامات پر ان کی شرح درست بھی نہیں وہ شعر کے مطلب میں ایسے اضافے بھی کر گئے ہیں جو غیر ضروری ہیں یا جس سے شعر کے معنی واضح ہی نہیں ہوتے، مثلاً :

بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے ہیں کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا

"بجلی : یہ کنایہ چمک سے دانتوں کی ہے بات کرنے میں[2]"

یہاں غلطی یہ ہے کہ ایک تو دانتوں کی چمک سے کنایہ بجلی کو قرار دیا گیا ہے جب کہ یہ تو محبوب کی ایک جھلک سے کنایہ ہے پھر دوسری بات یہ کہ "بات کرنے میں" کے الفاظ شعر کے بنیادی مفہوم

---

۱ - وثوق صراحت عبدالعلی والہ، ص ۵۸ -
۲ - ایضاً، ص ۲۴ -

کی ہی نفی کرتے ہیں کہ اگر بات کرتے ہوئے دانتوں کی چمک ہے تو پھر یہ کہنا کہ :

ع بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا

بے معنی بات قرار پاتی ہے کیوں کہ محبوب تو بات کر رہا ہے جس کا ثبوت دانتوں کی چمک ہے ایک اور شعر ملاحظہ ہو :

ہے نو آموز فنا ہمت دشوار پسند
سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا

لکھتے ہیں :

"یعنی اپنی ہمتِ دشوار پسند نے باآلکہ نو آموز فنا ہے آسانی سے مرحلۂ فنا کو طے کیا یہ کام آسانی سے سر انجام پالا اڑی مشکل کی بات ہے کہ ہر ایک سے نہیں ہو سکتا[1]۔"

غالب کے شعر کا مفہوم تو یہ ہے کہ فنا کا مرحلہ جو ایک مشکل مقام ہے اس تک میری ہمت دشوار پسند نے نو آموزی کی حالت میں ہی رسائی حاصل کرلی اور یوں میری طبع دشوار اور مشکل پسند کی تسکین کا سامان ختم ہوگیا ۔ اب پریشانی یہ ہے کہ جب اس قدر مشکل کام کو بھی آسانی سے کر لیا ہے تو اپنی دشوار اور مشکل پسند طبیعت کی تسکین کے لیے کیا کروں ۔ یہ مشکل درپیش ہے ۔ والہ نے مفہوم ہی بدل ڈالا ہے کہ یہ کام آسانی سے سرانجام پانا بڑی مشکل بات ہے ۔ جب کہ غالب واضح طور پر کہتے ہیں کہ یہ فنا کا کام بھی آسان ثابت ہوا۔

غرض اس قسم کی اغلاطِ مفاہیم ، اجمال و اختصار اور ابہام شرح میں موجود ہے اور بنیادی طور پر شارح کا رجحان بھی شارح سے زیادہ لغت نویس کا ہے مشکل الفاظ کے معنی لکھنے پر توجہ ہے اور زبان و اسلوب پر فارسی کا غلبہ ہے مزید یہ کہ اضافتوں سے عبارت کو پیچیدہ

---

۱ - وثوق صراحت عبدالعلی والہ ، ص ۳ ۔

اور مبہم بھی بنا دیتے ہیں ان خصوصیات کی موجودگی میں یہ شرح عام قارئین کے لیے کتنی افادیت رکھتی ہے ، ڈاکٹر عبدالغنی کی رائے ہے کہ :

"یہ صرف اشارات پر مشتمل ہے طلبہ کے استفادے کے لیے لکھی گئی تھی مگر اشارات ایسے مختصر اور بعض اوقات اس قدر عالمانہ ہیں کہ ان کی مزید شرح کی ضرورت ہوتی ہے[1] ۔ ۔ ۔ ۔"

اس میں شک نہیں کہ والہ٭ کی شرح میں لغت لکھنے کی جانب توجہ زیادہ ہے لیکن ایسی نہیں کہ انھوں نے ایک لفظ کے دس دس معنی لکھے ہوں یا الفاظ کے غیر متعلقہ معنی بھی درج کیے ہوں ۔ بلکہ وہ لغت شعر لکھتے وقت الفاظ کے وہی معنی تحریر کرتے ہیں جو سیاق و سباق میں ضروری ہیں ۔ جب کہ ان کے برعکس غالب کے ایک قدیم لیکن اہم شارح کا حد اعتدال سے متجاوز لسانی رویہ ہے کہ انھوں نے اپنی شرح میں الفاظ کے تمام ممکنہ مفاہیم درج کرنے کو ضروری سمجھا اور اس ضمن میں انھوں نے نہ تو شعر کے مستعمل الفاظ کے سیاق و سباق کا ۔ ۔ ۔ لحاظ رکھا ہے اور نہ شرح کے پھیلاؤ کا ۔ یہ شارح حافظ احمد حسن شوکت میرٹھی ہیں جو اپنے آپ کو "مجدد السنہ مشرقیہ" کہتے ہیں اور "حل کلیات اردو" کے نام سے کلام غالب کے مشکل یا انتخابی اشعار کی شرح کی ہے شرح کا دیباچہ نہایت مرجز فارسی میں تحریر کیا ہے اور دوسری باتوں کے علاوہ اردو دان طبقے کا مذاق اڑایا ہے کہ کلام غالب جو ایک طلسم ہے ان کی فہم سے باہر ہے ، لکھتے ہیں :

"اردو دانان چہ دانند کہ در پردہ این طلسم چیست و آسان فہمان چہ سنجند کہ نوائے این ساز مخالف طبع ہر آہنگ کیست[2] ۔"

شوکت میرٹھی کی شرح کاری کا انداز اپنے متقدمین یعنی غالب ، والہ٭ ، حالی سے مختلف ہے اس سے پہلے شارحین نے تو اس وضاحت و

---

۱ ۔ اردو سہ ماہی ۱۹۶۹ء ، ص ۴۲۵ ۔

٭ ۔ (بعد میں والہ٭ کے بیٹے نے اس شرح کی ردیف الف کو وجدان تحقیق کے نام سے اضافوں کے ساتھ شائع کیا ۔ لیکن وہ نایاب ہے) ۔

۲ ۔ حل کلیات اردو ، شوکت میرٹھی ، ص ۲ ۔

صراحت سے شرح لکھی ہے اور نہ لغت شعر لکھنے کا وہ طریقہ کار اپنایا ہے جس کی جھلک اس شرح میں نظر آتی ہے البتہ ان کے یہاں ایک خاص بات یہ ہے کہ انھوں نے ایک شعر کے دو اور بعض اوقات چار مفاہیم تحریر کیے ہیں مثلاً مطلع سر دیوان کے بیک وقت چار مفاہیم لکھے ہیں یہ طریقۂ کار کہ ایک شعر کے ایک سے زیادہ مفاہیم تحریر کیے جائیں، مولانا حالی کی اختراع ہے انھوں نے یادگار غالب میں غالب کے دہرے مفاہیم کے حامل اشعار کی نشان دہی کی ہے جن میں سے اکثر کے دوسرے مفاہیم درست نہیں اور یہاں شوکت کی شرح میں یہ حال ہے کہ بھرتی کے مفاہیم تحریر کیے ہیں۔

یہ شرح گو کہ یادگار غالب کے ایک سال بعد لکھی گئی لیکن شرح کے مطالعہ سے اس بات کا کوئی ثبوت نہیں ملتا کہ شارح نے اس سے استفادہ کیا ہو اسی طرح والہ، کی شرح کا بھی کوئی حوالہ نہیں یہاں تک کہ خود غالب کی تشریحات سے بھی استفادہ نہیں کیا گیا البتہ شارح نے مطلع سر دیوان کی شرح میں غالب کی ایک شرح کا ذکر کیا ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ غالب کی تشریحات سے وہ آگاہی رکھتے تھے لکھتے ہیں :

"حضرت غالب مرحوم نے عود ہندی میں کسی کے استفسار پر اس شعر کی تشریح میں لکھا ہے کہ ولایت میں مستغیث لوگ کاغذ کا پیرہن پہن کر حاکم کے اجلاس میں جاتے ہیں مگر یہ تصریح نہیں کی کہ کونسی ولایت* میں ۱۔"

جیسا کہ ذکر کیا گیا شرح میں لسانی مزاج کا غلبہ ہے اور اس کی وجہ بھی سمجھ میں آتی ہے کہ شارح اپنے آپ کو "مجدد السنہ مشرقیہ" سمجھتا ہے۔ چنانچہ غیر متعلقہ معنی کی صرف ایک جھلک ملاحظہ ہو :

---

* شارح کسی وجہ سے چوک گیا ورنہ غالب نے شرح میں ولایت ایران کا ذکر کیا ہے۔

۱ - حل کلیات اردو، شوکت میرٹھی، ص ۴۔

مطلع سر دیوان کے پہلے لفظ ''نقش'' کی لغت لکھتے ہیں :

''نقش بالفتح مصدر ، لکھنا ، پاؤں سے کانٹا لگانا ، نہرنے سے ناخون تراشنا ، موچنے سے بال اکھاڑنا ، غلط حرف یا خط کا چھیل ڈالنا ، بازی کا داؤ حسبِ مراد آنا ، مثلاً پوبارہ ، ایک خراسانی باجہ کا نام ؛ جمع نقوش[1] ''۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ انھوں نے نقش کی لغت لکھتے ہوئے اور تو سارے ادھر ادھر کے معانی تحریر کیے اور غیر ضروری طور پر تحریر کیے لیکن نقش کے جو معنی شعر میں مقصود ہیں ان کو سرے سے لکھا ہی نہیں یعنی نقش بمعنی تصویر یہاں نقش اسی معنی میں استعمال ہوا ہے[2]۔

بعد میں وضاحت کرتے ہیں کہ نقش یا تصویر سے مراد کوئی خاص نقش یا تصویر نہیں ، شرح میں لسانی مزاج ہی حد اعتدال سے متجاوز نہیں ، بعض دوسری چیزیں بھی ایسی ہیں جو غیر ضروری اور غیر متعلق ہیں اس ضمن میں خاص طور پر ان کے طویل مباحث جو شرح اشعار کے درمیان میں آ جاتے ہیں کہ ایک طرف تو بیجا پھیلاؤ پیدا ہوتا ہے اور دوسری طرف تفہیم کے عمل میں بھی رکاوٹ پیدا ہوتی ہے کیونکہ اصل مفہوم پس منظر میں چلا جاتا ہے ، اس رجحان کی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے علم و فضل کا اظہار کرنا چاہتے ہیں چنانچہ اکثر مقامات پر وہ مباحث میں الجھ جاتے ہیں ۔ مثلاً اگر کہیں دوران شرح کوئی قرآنی آیت آ جاتی ہے تو وہ مفسر بن جاتے ہیں اور تمام نکات کی نشاندہی ضروری سمجھتے ہیں ۔ ہندوؤں کے عقائد کا بیان ہو یا تصوف کا کوئی مرحلہ یا کوئی اور اخلاقی مسئلہ ہو وہ اپنی رائے دینے میں ذرا کوتاہی محسوس نہیں کرتے ، اس طرح ان کی علمیت کا اظہار تو ہو جاتا ہے لیکن شرح کا بنیادی مقصد ثانوی حیثیت اختیار کر جاتا ہے ۔

شرح میں مفاہیم کی اغلاط بھی ہیں اور اسلوب کا الجھاؤ بھی ۔ کبھی تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ شارح شعر کے معنی کو سمجھنے ہی سے

---

۱ - حل کلیات اردو ، شوکت میرٹھی ، ص ۷ ۔

۲ - نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۱۷ ۔

قاصر رہا اور کبھی عبارت و اسلوب کا ایک ایسا انداز ہوتا ہے کہ صحیح مفہوم تک رسائی مشکل ہو جاتی ہے[1] -

ملاحظہ ہو چند اشعار کی شرح :

شبنم بہ گل لالہ نہ خالی ز ادا ہے
داغِ دل بیدرد نظر گاہِ حیا ہے

"لالہ پر جو شبنم ہے وہ ادا سے خالی نہیں ، بیدرد کا داغ اس کی حیاء کی نظر گاہ ہے ، یعنی لالہ کو شبنم حیا کی نظر سے دیکھ رہی ہے کہ میں تھوڑی دیر میں مٹ جاتی ہوں اور لالہ کا داغ نہیں مٹتا ، یہ بات از حد قابل شرم ہے[2]"۔

اس شرح پر تنقید کرتے ہوئے بے خود موہانی لکھتے ہیں :

"کاش فاضل شارح نے شعر کی نثر ہی پر اکتفا فرمائی ہوتی ۔ اس فقرے سے کہ یہ بات از حد قابل شرم ہے یہ بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ لالہ کے لیے قابل شرم ہے اور یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ شبنم کے لیے مگر ان میں سے کوئی بات بھی الفاظ شعر کو مدنظر رکھتے ہوئے سمجھائی نہیں جا سکتی ۔ شعر سے زیادہ شرح کا سمجھنا مشکل ہے[3]"۔

ایک اور شعر ملاحظہ ہو :

دل خون شدۂ کشمکش حسرت دیدار
آئینہ بدستِ بت بدمست حنا ہے

"دل کشمکش حسرت دیدار سے بدمست حنا کے ہاتھ میں آئینہ بنا ہوا ہے یعنی اس کے تغافل کو کھول رہا ہے کہ وہ تو حنا

---

۱ - نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۱۷ -
۲ - حل کلیات اردو ، شوکت میرٹھی ، ص ۴ -
۳ - گنجینۂ تحقیق ، بیخود موہانی ، ص ۹ -

لگانے کے شوق میں بد مست ہے اور یہاں حسرت دیدار میں دل کا کس قدر خون ہو رہا ہے۔ بدمست حنا بت کی صفت ہے[۱]"۔

بے خود موہانی اس شعر پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے کہ:

"جناب شارح نے خیال نہیں فرمایا کہ اس طرح مطلب کہنے میں شعر کا مفہوم گونگے کا خواب ہوا جاتا ہے[۲]"۔

مفاہیم کی اغلاط اور اسلوب بیان کی دشواریوں سے قطع نظر اُن کی شرح میں بعض اوقات غیر معیاری امثال بھی ملتی ہیں جس سے شرح کی ثقاہت مجروح ہوتی ہے اس میں شک نہیں کہ غالب کا شعر کہ:

صحبت میں غیر کی نہ پڑی ہو کہیں یہ خو
دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کیے

اخلاق لحاظ سے معیاری نہیں لیکن اُن کی شرح کے یہ الفاظ کہ:

"معشوق التجا کیے بغیر بوسہ دینے لگا ہے تو یہ ذلیل عادت شاید رقیب کی محبت میں پڑی ہے (مستانی کتیا کتے کا منہ چومتی ہے) مگر برائی گیا ہوئی ندیدوں کا کام بنا[۳]"۔

غرض یہ کہ شوکت میرٹھی کی شرح کئی اعتبار سے شرح نگاری کا معیار پورا نہیں کرتی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ غالب کے اشعار سے بھی بعض اوقات مشکل انداز میں اشعار کے مفاہیم پیش کرتی ہے۔ اس شرح کا حد سے بڑھا ہوا لسانی رجحان، اسلوب کا غیر سلیس اور نسبتاً مشکل انداز بھی شرح کی خامی ہے۔ مفاہیم تو دوسری شروح میں بھی غلط ہیں اور یہ ایک فطری امر ہے لیکن تاویل کا وہ انداز جو شعر کے چار چار مفاہیم سے عبارت ہے کسی حوالے سے بھی درست قرار نہیں دیا

---

۱ - حل کلیات اردو شوکت میرٹھی متعلقہ صفحہ۔
۲ - گنجینۂ تحقیق بیخودی موہانی، ص ۱۲ -
۳ - حل کلیات اردو شوکت میرٹھی، ص ۱۱۲ -

جا سکتا۔ علمیت کے اظہار کے لیے انھوں نے مباحث کا جو انداز شرح میں اپنایا ہے وہ بھی غلط ہے۔ ایسے مباحث نظم طباطبائی کے یہاں بھی بکثرت ہیں لیکن اصولاً غیر متعلقہ مباحث کا صحیح مقام دوسری کتب یا پھر حاشیہ لکھنا ہے کیونکہ ان مباحث کو شرح شعر کے درمیان رکھنے سے مطلب شعر کی تفہیم میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔ اس کی شرح پر تبصرہ کرتے ہوئے بیخود موہانی لکھتے ہیں :

"مجدد السنہ شرقیہ کی شرح کے متعلق بصد ادب اتنا ہی عرض کرنا ہے کہ آپ وہ پہلے شخص ہیں جس نے اس عقدہ مالاینحل کی طرف توجہ فرمائی لیکن واقعہ یہ ہے کہ شرح اکثر مقامات پر کافر ماجرائیوں کا طلسم ہے۔ اشعار کہیں کہیں مسخ ہوگئے ہیں مگر تحریف کاتب کا بھی ایسا علاج کیا ہے کہ باید و شاید، سب اشعار اس شرح میں بھی نہیں۔ کہیں کہیں اعتراض بھی فرمائے ہیں"[1]۔

مجموعی طور پر اس دور کے شارحین غالب فہمی کے سلسلہ میں کوئی خاص کامیابی حاصل نہیں کرسکے۔ والہ کے اشارات تو خیر اشعار غالب کی کیا وضاحت کریں گے، شوکت میرٹھی کی تفصیل پسندی اور لغت نویسی نے بھی ان کو آسان نہیں بنایا البتہ درگا پرشاد نادر دہلوی کی شرح اس لحاظ سے بہتر قرار دی جا سکتی ہے کہ شارح نے سیدھے سادے انداز میں غالب کے اشعار کی شرح کی ہے اور دوسروں کی نسبت اغلاط بھی کم ہیں اور اس میں نہ تو والہ کا اختصار اور ابہام ہے اور نہ دوسری طرف شوکت کی بے جا تفصیل اور پھیلاؤ۔ بلکہ انھوں نے نہایت معتدل انداز میں شرح کی ہے اور حتی الوسع کوشش کی ہے کہ شعر کی لغت کے قریب رہ کر ہی شرح کی جائے لیکن درگا پرشاد کی شرح میں باوجودیکہ وہ ہندو ہیں متصوفانہ شرح کا رجحان ہے اور ایسے اشعار جو مجازی رنگ کے ہیں ان کو بھی حقیقت کے رنگ میں رنگنے کی سعی کی گئی ہے جب کہ دوسرے دو شارحین والہ اور شوکت کے یہاں اس طرح کا کوئی اضافہ نہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ شارح زبان و بیان پہ زیادہ توجہ دیتے ہیں

---

۱ - گنجینہ تحقیق بیخود موہانی، ص ٦ -

چنانچہ یہ درگا پرشاد کی متصوفانہ شرح کے مقابلے میں لسانی شروح کی ذیل میں رکھی جا سکتی ہیں۔

اس دور کی سب سے اہم بات یہ ہے کہ غالب خود اس دور کے شارحین میں شامل ہیں اور شاعر سے یہ توقع ہوتی ہے کہ خالق شعر ہونے کی وجہ سے وہ بہتر طور پر اپنے اشعار کا مفہوم بیان کرے گا؛ لیکن صورت حال اس کے برعکس ہے۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا ہے کہ غالب نے اپنے اشعار کے جو مفاہیم بیان کیے ہیں وہ غلط ہیں لیکن اتنی بات واضح ہے کہ وہ مفاہیم دوسروں کو مطمئن کرنے والے نہیں ہیں اور اس کا واضح ثبوت وہ اختلافی مباحث ہیں جو تشریحات غالب کی موجودگی میں سامنے آئے ہیں اگر غالب کی تشریحات میں اتنی قوت ہوتی کہ وہ قارئین و شارحین کو مطمئن کر سکیں تو یہ صورت حال نہ پیدا ہوتی، اس پر مستزاد یہ کہ بعد میں غالب کے اشعار سے جو معنی نکالے گئے وہ بہت ممکن ہے کہ غالب کے ذہن میں نہ ہوں۔ خاص طور پر جن شارحین نے پانچ پانچ چھ چھ مفاہیم بیک وقت شعر سے برآمد کیے ہیں وہ دراصل غالب سے زیادہ انہیں کے ذہن کی تخلیق ہے۔ اس دور میں بھی شوکت میرٹھی کا یہی رویہ ہے اور اس کا بڑا نقصان یہ ہے کہ قاری اس الجھن میں پڑ جاتا ہے کہ ان متنوع تشریحات میں اصلی یا حقیقی شرح کہاں ہے۔ اس سے قبل مولانا حالی کا بھی بعض اشعار کے سلسلے میں یہی طریقہ کار رہا ہے اور آخر آخر یہ روایت ڈاکٹر نیر مسعود اور شمس الرحمان فاروقی کی وجہ سے اپنی انتہا پر پہنچ گئی ہے یہ شارحین کاوش سے اشعار میں معنی کثیر کی تلاش کرتے ہیں اور اس سے شعر کے مرکزی مفہوم کو مجروح کرتے ہیں۔

ب - تقابلی مطالعۂ اشعار

جزوی شروح کے اشعار کے تقابلی مطالعہ میں سب سے بڑی دشواری یہ ہے کہ ایک شرح میں جن اشعار کا انتخاب ہوتا ہے دوسری میں وہ سارے اشعار موجود نہیں ہوتے چنانچہ تمام شروح کا انتخاب ایک دوسرے سے الگ الگ ہونے کی وجہ سے مشترک اشعار بہت کم ہوتے ہیں۔ اس عہد کی شروح تو خاص طور پر بہت ہی مختصر ہیں اور خطوط غالب میں تو چند اشعار کی شرح ہے۔ چنانچہ یہاں چند اشعار کا تقابلی مطالعہ پیش کیا جاتا ہے جس سے ان شرح نگاروں کے اسلوب و اندازِ تشریح اور مفاہیم کی صحت کا اندازہ ہو سکے گا۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

غالب : "ایران میں رسم ہے کہ داد خواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے؛ جیسے مشعل دن میں جلانا یا خون آلودہ کپڑا بانس پر لٹکا کر لے جانا۔ پس شاعر خیال کرتا ہے کہ نقش کس کی شوخی تحریر کا فریادی ہے کہ صورت تصویر ہے، اس کا پیرہن کاغذی ہے، یعنی ہستی اگرچہ مثل تصویر اعتبارِ محض ہو موجب رنج و ملال و آزار ہے[1]"۔

غالب کی مندرجہ بالا شرح کی موجودگی میں اس شعر کی تشریحات میں اختلاف کی بھرمار ہے۔ اس کو مہمل و مبہم سے لے کر بے معنی

---

۱ - خطوط غالب مرتبہ مہر، ص ۵۳۴ -

تک قرار دیا گیا ہے۔ لیکن اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کو سمجھنے میں غلطی یہ کی جانے لگی کہ فنا فی اللہ کا مفہوم اخذ کرنے کی کوشش کی گئی حالانکہ یہ مفہوم کے اعتبار سے حقیقت مطلقہ سے فراق اور جدائی کا اظہار کرتا ہے اور ہستی یا موجودگی کو ہر سطح (یہاں تک کہ تصویر کی سطح پر بھی) باعث تکلیف اور دکھ سمجھتا ہے۔ اس حوالے سے نہ تو شعر میں ابہام ہے اور نہ شرح غالب میں کوئی الجھن۔ اسی دور کے ایک اور شارح درگا پرشاد نے اس شعر کی شرح نہایت خوبی سے کی ہے اور گو کہ شعر میں نئے پہلو تلاش کیے تاہم لغت شعر اس مفہوم کی تائید کرتی ہے:

درگا پرشاد : ”تصویر جو کاغذ پر کھینچی جاتی ہے تو یہ اس کا لباس فریاد ہے اور فریاد اس امر کی ہے کہ مصور نے مجھے لوٹ لیا کہ میری گویائی، بینائی، رفتار اور تمام قدرتی اسباب چھین کر بے زبان اور بے حرکت بنا کر اصلی صورت بگاڑ کر اس کاغذ میں قید کر دیا۔ اس میں معرفت و تعریف خدا یہ ہے کہ انسان کا اعلیٰ سے اعلیٰ درجے کا کمال اور صنعت صانع حقیقی کے مقابلے میں کمال عیب اور نقص ہے۔ حالانکہ اپنی دانست اور ظاہری خیال سے مصور تصویر کو اصلی صورت سے عمدہ نقش کرتا ہے مگر قدرتی اسباب مثلاً گویائی، بینائی، رفتار، نزاکت نہ ہونے سے اصلی صورت بالکل بگڑ گئی۔ مصور کو جو گمان تھا کہ تصویر میری تعریف کرے گی اس لیے درحقیقت تصویر اس کی فریاد کرتی ہے[1]“۔

حقیقت یہ ہے کہ اگر غالب کی شرح موجود نہ ہو تو لغت شعر کے حوالے سے جو شرح درگا پرشاد نے کی ہے وہ شعر کی بہترین شرح ہے کیونکہ شعر کی ظاہری سطح تو تصویر کے اسی اظہار کو واضح کرتی ہے

---

۱ - تلاش غالب: نثار احمد فاروقی، ص ۶۵ - ۱۶۴ -

جو اس کو مصور سے ہے کہ مثل انسان بنایا ؛ لیکن زندہ انسانوں والی خصوصیات گویائی ، بینائی ، رفتار اور دوسری اداؤں سے محروم رکھا اور ظاہر ہے کہ خصوصیات مذکورہ کی عدم موجودگی وجہ فریاد بن سکتی ہے لیکن اس شعر کی شرح میں باقی دو شارحین نے افراط و تفریط کا ایسا رنگ دکھایا ہے کہ ہر دو تشریحات غیر معیاری ہو گئی ہیں ، بلکہ شوکت میرٹھی کی تشریحات تو غلط بھی ہیں ۔ والہ نے اس شعر کی شرح میں صرف کاغذی پیرہن کے معنی لکھنے پر اکتفاء کیا ہے کہ :

والہ : ''پیرہن کاغذی : فریادیوں کا لباس جو قدیم میں دستور تھا ۔ یہ کنایہ ہے عجز و بیچارگی و تظلم و زاری سے''[1]

ظاہر ہے کہ یہ شرح شعر کی تفہیم کے لیے ناکافی ہے بلکہ اس پر شرح کا اطلاق ہی نہیں ہو سکتا کیونکہ یہ محض تلمیح کو واضح کرتی ہے ۔ اس کے برعکس شوکت میرٹھی نے شعر کی چار تشریحات لکھی ہیں اور دوسرے شارحین کے برعکس لغت میں بھی بہت زیادہ افراط و تفریط سے کام لیا ہے ۔ یہاں لغت سے صرف نظر کرکے ہم صرف تشریحات لکھتے ہیں جن سے یہ سمجھنے میں آسانی ہوگی کہ ایک تو شارح نے متقدمین سے استفادہ نہ کرکے ٹھوکر کھائی اور دوسرا یہ کہ لئے ہن کی تلاش میں اغلاط کا امکان بھی کس قدر ہے کہ چار تشریحات ہیں اور ان میں سے ایک بھی مفہوم شعر کو گرفت میں نہیں لیتی ۔

شوکت میرٹھی : ''یہ شعر جناب باری کی حمد میں ہے ۔ نقش یا تصویر سے مراد کوئی خاص نقش یا تصویر نہیں بلکہ کل مصنوعات و مکنونات عالم مراد ہیں تو یہ معنی ہوئے کہ

معنی اول : ہر مصنوع جب عدم سے وجود میں آتا ہے تو صانع حقیقی کی صنعت کا فریفتہ اور دلدادہ ہوتا ہے اور فریاد کرتا ہے کہ مجھ کو اس کی صنعت نے مار ڈالا

---

۱ ۔ وثوق صراحت ، عبدالعلی والہ ، ص ۱ ۔

یعنی میرا دل چھین لیا۔ شوخی سے مراد دل ربائی اور معشوق ہے، فریاد سے مراد تسبیح ہے یعنی یہ مصنوع اور موجود جب خلعت وجود پہنتا ہے تو زبان حال یا مثال سے جناب باری کی تعریف کرتا ہے۔

معنی دوم : "خود تصویر اپنے مصور کی صناعی پر فریفتہ ہے اور اس کی دلربائی کی فریادی ہے اور چونکہ حاکم کے اجلاس میں استغاثہ کاغذ پر لکھ کر پیش کیا جاتا ہے تو جس کاغذ پر تصویر کھنچی ہوئی ہے یہی گویا اس کا استغاثہ ہے۔

معنی سوم : شعر میں نقش سے سرور مراد لیا جائے تو تحریر سے تان کنکڑی یعنی آواز، سروں کی آواز اور بیخودانہ چلت پھرت مراد لی جائے گی۔ سرور کے ساتھ کنکڑی بہت موزوں ہے یعنی یہ معنی ہوئے کہ خود سرور کنکڑی کی خوبی پر غش ہے۔ جو صورت سرمدی نے اس میں پیدا کی ہے اور جس کو بیجان تصویر بھی (جس میں حس و حرکت نہیں) وجد و حالت میں آ کر صوفیوں کی طرح اپنا کاغذی پیرہن کرنا چاہتی ہے اور سرور کی آواز اس لیے فریادی ہے کہ وہ اس ازلی و ابدی صورت سرمدی کا جزو ہے کیونکہ خدای تعالیٰ ہر وقت متکلم ہے اور اس کی صفت کلام ازلی و ابدی کبھی اس سے جدا نہیں ہوتی، جو بدقسمتی سے دنیا میں آ کر جدا ہو گئی ہے جیسا کہ مولانا روم فرماتے ہیں:

معنی چہارم : تصویر صفت صانع کی اس لیے فریادی ہے کہ اس کو کاغذی (فانی و ناپائیدار) لباس پہنایا یعنی صفت تو کامل ہے مگر مصنوع کا وجود چند روزہ اور فانی ہے پس وہ اس غم سے ہر وقت تکلیف میں ہے"[1]۔

---

۱ - حل کلیات اردو، شوکت میرٹھی، ص ۲۔

مندرجہ بالا تشریحات میں سے پہلی میں " دل چھین لینا اور فریاد " سے مراد تسبیح باری تعالیٰ مراد لینا کوئی جواز نہیں رکھتا ۔ دوسری شرح میں غالب کی شرح پر اعتراض ہے اور نقل بھی کی گئی ہے لیکن ابتدائی فقرہ کو " تصویر اپنے مصور کی صناعی پر فریفتہ ہے " ناقص تفہیم کا عندیہ ہے ۔ اگر فریفتہ ہے تو پھر فریاد کس امر کی فریاد تو رنج و غم کا لازمہ ہے ۔ تیسری شرح میں تو تاویلات کا وہ نظام قائم کیا گیا ہے کہ شعر کی لغت ہی سے اس کا کوئی تعلق نہیں اور جیساکہ بعد میں مولانا روم کا مشہور شعر نقل کیا گیا ہے تو دراصل ابتداء میں اسی شعر کی شرح کی گئی ہے (البتہ اس میں غالب کے شعر کے مماثل مولانا روم کے شعر کا مفہوم بیان کیا گیا ہے) ۔ شرح چہارم میں بھی تصویر کے فانی اور عارضی ہونے کے غم پر زور ہے حالانکہ یہ صرف ایک رخ ہے ۔ اس لیے شوکت میرٹھی اور والہ ہر دو شارح شعر کی تفہیم میں کامیاب نہیں ہوئے ۔ غالب اور درگا پرشاد ہی نے شعر کے صحیح مطالب بیان کیے ہیں لیکن بوجوہ بعد میں ان سے بھی اختلاف کیا گیا (تقابلی مطالعۂ اشعار کے دوران میں شعر کے اختلاف کو رفع کرنے کی کوشش کی جائے گی) ۔

شوق ہر رنگ رقیبِ سر و ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

غالب : رقیب بمعنی مخالف، یعنی شوق سر و ساماں کا دشمن ہے ۔ دلیل یہ ہے کہ قیس جو زندگی میں ننگا تھا تصویر کے پردے میں بھی ننگا ہی رہا ۔ لطف یہ ہے کہ مجنوں کی تصویر ہاتھ عریاں ہی کھنچتی ہے [۱] "

غالب کی یہ شرح اپنے اختصار کے باوجود تفہیم شعر کے لیے کافی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ خود شعر میں کوئی داخلی یا خارجی ابہام موجود نہیں لیکن درگا پرشاد نادر دہلوی نے شعر کے صحیح مفہوم تک

---

۱ ۔ خطوط غالب ، مہر ، ص ۵۳۳ ۔

رسائی حاصل کرنے کے باوجود کچھ اس انداز سے شرح کی ہے کہ اس میں کسی قدر الجھاؤ پیدا ہو گیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

درگا پرشاد : "پردۂ تصویر یا مرقع وہ چادر ہوتی ہے جس میں بہت ساری تصویریں ہوتی ہیں اس میں لیلیٰ مجنوں کی بھی تصویر ہوتی ہے۔ سب تصویروں کو قسم قسم کے رنگوں اور لباس اور زیور سے سجایا ہوا ہوتا ہے لیکن مجنوں کی تصویر سوکھی، کبڑی، پھنسیاں (کذا) نکلی ہوئیں، لاغر، ناتواں اور ننگی ہوتی ہے اس واسطے لکھا ہے کہ ہر رنگ کا شوق سر و ساماں کا دشمن نکلا۔ مجنوں کو جو تصویر کے رنگ میں لیلیٰ کے دیکھنے کا شوق ہوا تو جیسا کہ زندگی میں دیوانگی سے کپڑے پھاڑ کر ننگا رہتا تھا تصویر میں بھی شوق نے ننگا ہی رکھا۔"

یہاں ان کے فقرہ "ہر رنگ کا شوق سر و ساماں کا دشمن نکلا" مغالطہ انگیز ہے کیوں کہ ہر رنگ کا اظہار شوق میں نہیں ہو رہا بلکہ شوق کا اظہار ہر رنگ ہر طرح ہو رہا ہے اور جس طرح بھی ہو وہ سر و ساماں کا دشمن قرار پاتا ہے۔ مزید یہ کہ مجنوں کی تصویر بھی بہرحال رنگوں کی آمیزش ہی سے تیار ہوتی ہے چاہے وہ عریاں ہی کیوں نہ ہو، اس لیے جہاں دوسری تصویروں میں قسم قسم کے رنگ استعمال ہوتے ہیں وہ اس میں بھی ہوتے ہیں۔ تخصیص کا پہلو شوق کی وجہ سے ننگا ہونا ہی ہے۔ مزید یہ کہ شعر کا مفہوم محض یہ ہے کہ قیس کی تصویر بھی عریاں ہوتی ہے، اس سے یہ کہاں ثابت ہوا کہ "مجنوں کو جو تصویر کے رنگ میں لیلیٰ کے دیکھنے کا شوق ہوا...."

گویا مجنوں خود تصویر میں منتقل ہو رہا ہو

۱۔ تلاش غالب، نثار احمد فاروقی، ص ۱۷۱۔

شعر چونکہ آسان ہے اس لیے شوکت میرٹھی نے ظاہری مفہوم تک تو رسائی حاصل کر لی ہے لیکن ان کے یہاں لفظوں کے مفاہیم محدود ہیں اور شرح کے شروع میں غیر ضروری لغت تحریر کی ہے جس سے ان کی شرح پر لسانی پہلو کے غلبہ کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ ساری تفصیلات شرح کے ضمن میں غیر ضروری ہی نہیں غیر متعلق بھی ہیں۔ وضاحتِ بیان کے لیے یہ شرح من و عن نقل کی جاتی ہے:

شوکت میرٹھی: ''لغت رقیب دشمن۔نگہبان، نگران۔موکل، اور نناوے (۹۹) ناموں میں سے خدائے تعالیٰ کا نام اور منازل قمر میں سے ایک منزل ہے جس کے ساتھ ایک ستارہ پیدا ہوتا ہے اور چاند کے سامنے ہی ڈوب جاتا ہے اور ان تیروں میں سے تیسرا تیر جس سے ممالک عرب وغیرہ میں شکار کھیلتے ہیں۔ رقیب اصل میں رقبہ (بفتح قاف) سے مشتق ہے جس کے معنی گردن کے ہیں یعنی گردن والا یا گردن کا مالک، اس لیے رقیب عاشق کے دشمن کو بھی کہتے ہیں جو معشوق کا محافظ اور گویا اس کی گردن پر سوار رہتا ہے کہ کہیں ہلنے نہیں دیتا اور اپنے قبضے میں رکھتا ہے۔ عریاں بالضم۔ عاری کا اسم مبالغہ، برہنہ۔

حل: مجنوں کو چونکہ عریانی سے شوق تھا اس وجہ سے شوق ہر طرح سر و سامان (لباس) کا رقیب (مخالف) بن گیا یہاں تک کہ مجنوں کو تصویر کے پردے میں رکھا جب بھی وہ برہنہ ہی رہا۔ مجنوں کی تصویر کو بھی لوگ برہنہ ہی کھینچتے ہیں۔ ہر رنگ بمعنی ہر طرح یہ شوق کا مضاف الیہ نہیں بلکہ فعل (نکلا) کا ظرف ہے[1]۔''

۱۔ حل کلیات اردو، شوکت میرٹھی، ص ۱۸۔

شارح کو مغالطہ یہ ہوا کہ مجنوں کو عریانی کا شوق تھا اس لیے تصویر میں بھی عریاں رہا ۔ حالانکہ اصل یہ ہے کہ شوقِ عریانی یہاں مراد نہیں بلکہ شوق سے عشق و محبت مراد ہے کہ وہ سر و سامان کے دشمن ہوتے ہیں ۔ البتہ ان کی یہ بات درست ہے کہ ہر رنگ بمعنی ہر طرح ہے اور یہ متعلق ہے فعل (نکلا) سے جب کہ درگا پرشاد نے اسے شوق کا مضاف الیہ قرار دیا اور شرح میں الجھاؤ پیدا کر گئے لیکن شوکت میرٹھی کی غیر ضروری لغت کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا انھوں نے لفظ کی وہ تشریحات دی ہیں جو شعر سے متعلق نہیں اور یہی وجہ ہے کہ انھوں نے شرح کو لغت بنانے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی ۔ شوکت میرٹھی کے برعکس والہ کا یہ اختصار ملاحظہ فرمائیے " رقیب ، دشمن[۱] "
. . . . . بس والہ کی یہی شرح اور یہی لغت ہے ۔

یک الف بیش نہیں صیقل آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

غالب کے مشکل اشعار میں سے ایک ہے اور اس کی شرح میں اختلاف کیا گیا ہے بلکہ بعد کے ایک شارح اثر لکھنوی نے تو غالب کے بیان کردہ مفہوم ہی کو غلط قرار دے دیا ہے تاہم اس دور کے شارحین کے درمیان اس طرح کا کوئی نزاع نہیں البتہ شرح میں اختلاف ہے ۔ شعر کی شرح کرتے ہوئے غالب ایک خط میں لکھتے ہیں :

غالب : " پہلے یہ سمجھنا چاہیئے کہ آئینہ عبارت ہے فولاد کے آئینے سے ، ورنہ جلی آئینوں میں جوہر کہاں اور ان کو صیقل کون کرتا ہے ۔ فولاد کی جس چیز کو صیقل کرو گے بے شبہ پہلے ایک لکیر پڑے گی اس کو الفِ صیقل کہتے ہیں جب یہ مقدمہ معلوم ہوگیا تو اب اس مفہوم کو سمجھئے : ع

چاک کرتا ہوں میں جب سے گریباں سمجھا

---

۱ ۔ وثوق صراحت ، عبدالعلی والہ ، ص ۲ ۔

یعنی ابتدائے سن تمیز سے مشقِ جنوں ہے۔ اب تک کمال فن حاصل نہیں ہوا۔ آئینہ تمام صاف ہوگیا ہے اس وہی ایک لکیر صیقل کی جو ہے سو ہے۔ چاک کی صورت الف] کی سی ہوتی ہے اور چاک جیب آثار جنوں ہی سے ہے[1]۔"

غالب کے شعر میں 'سمجھا' کا لفظ اور 'سن تمیز' کے الفاظ جنوں کی اس مشق سے مطابقت نہیں رکھتے جو جاری ہے کیونکہ ہوش و تمیز اور سمجھ بوجھ کے عالم میں گریبان چاک نہیں کیا جاتا۔ مزید یہ بات بھی شرح میں الجھن کا باعث بنتی ہے کہ اگر آئینہ تمام صاف ہوگیا ہے تو صیقل کی ایک لکیر کیسے رہے گی۔ اس طرح تو سطح کا صاف و شفاف ہونا ضروری ہے چنانچہ یہی وہ شرح کا ادھورا پن ہے جس کے باعث شارحین مطمئن نہ ہوئے اور شعر کی انفرادی تشریحات پیش کیں لیکن یہ ضروری نہیں کہ دوسری کوششیں درست بھی ہوں۔ مثلاً والہ کی شرح شعر کے مفہوم ہی کو بدل ڈالنے سے عبارت ہے:

والہ: "صیقل سے جو خط آئینہ پر پڑتا ہے وہ ہو بہو الف کی مانند ہوتا ہے تو خط مذکور بھی الف ہی کی مشق کر رہا ہے۔ ہنوز روز اول ہے مگر چاک گریبان اپنا کہ وہ بھی بصورت الف تھا، سینکڑوں شکلیں اس کی بدل گئیں تو معلوم ہوا کہ مشق گریبان دری میں آئینہ مبتدی ہے اور حضرت غالب کا گریبان منتہی[2]۔"

شرح میں "خط مذکور بھی الف ہی کی مشق کر رہا ہے" بے معنی فقرہ ہے۔ خط کو فاعل بنانے کا سرے سے کوئی قرینہ ہی نہیں پھر چاک گریبان کی سینکڑوں شکلیں کیسے بدلیں۔ نہ صرف حل طلب بیان ہے بلکہ لایعنی بھی ہے۔ مزید یہ کہ آئینہ کی گریبان دری چہ معنی دارد؟ غرض

۱۔ خطوطِ غالب، مہر، ص ۵۹۰۔
۲۔ وثوق صراحت، عبدالعلی والہ، ص ۲۱۔

یہ کہ شارح سرے سے مفہوم شعر کو سمجھ ہی نہیں سکا اور یونہی بے معنی فقرات شرح کی صورت میں تحریر کر دیے ہیں جب کہ ان کے بعد کے شارح شوکت میرٹھی نے گو کہ غالب کی شرح کو قبول نہیں کیا یا وہ کسی وجہ سے ان کے سامنے نہ تھی پھر بھی انھوں نے شعر کی بہتر شرح کی ہے اس کے پس منظر میں تصوف کو ابھارا ہے لیکن شرح کی صحت پھر بھی محل نظر ہے۔

شوکت میرٹھی : ”اہل تصوف میں ایک شغل ہے کہ قلب پر حرف (اللہ) کا نقش جماتے ہیں تاکہ تزکیہ و تصفیہ حاصل ہو اور دل پر دوسرا نقش نہ جمنے پائے۔ مصرعہ اولین میں آئینہ سے مراد دل ہے، پس غالب کہتا ہے کہ اس قدر محنت و ریاضت اور تصفیہ کے بعد میرے آئینہ دل پر ایک الف (اللہ کا الف) سے زیادہ صیقل نہیں ہوا یعنی پورا حرف اللہ منقش نہیں ہو سکا۔ اور چونکہ الف اور گریبان کی ایک شکل ہے پس میں عشق ہی کی وحشت میں اللہ کے الف کو گریبان سمجھ کر چاک کر رہا ہوں، یعنی جب پورا تصفیہ قلب نہیں ہوتا اور حرف اللہ میرے دل پر کماحقہ منقش نہیں ہوتا تو ادھورا تصفیہ یعنی صرف (اللہ کا الف) کا منقوش ہونا بے فائدہ ہے اور عاملوں اور شاغلوں میں جب کوئی عمل یا وظیفہ یا شغل ادھورا رہ جاتا ہے اور ترک حیوانات وغیرہ میں خرابی یا بے احتیاطی واقع ہوتی ہے تو عامل کو وحشت پیدا ہو جاتی ہے اور اکثر سِڑی اور پاگل ہو جاتا ہے[1]۔“

اس میں شک نہیں کہ شوکت میرٹھی نے الف صیقل کی جو تشریح کی ہے وہ غالب کی شرح سے بہتر ہے۔ آئینہ کو دل قرار دینا تصوف کے پس منظر میں زیادہ قرین قیاس ہے لیکن ایک تو غالب کی شرح کے حوالے

۱۔ حل کلیات اردو، شوکت میرٹھی، ص ۵۰۔

ہے کہ بہرحال وہی مطلب زیادہ بہتر ہے جو شاعر کے ذہن میں تھا اور جو اس نے تحریر بھی کیا ہے اور دوسرا تفصیلات میں جانے سے وہ شعر کی شرح کو سنبھال نہ سکے کیوں کہ "اللہ کے الف کو گریبان سمجھ کر چاک کرنا" یا 'ادھورا تصفیہ' یا 'مڑی اور ہاکل' ہونے کے سارے تصورات زائد از معنیٔ شعر ہیں۔ مزید یہ کہ الف صیقل کی تشبیہہ اللہ کے الف سے نہیں چاک گریباں سے ہے اس طرح یہ شرح بھی شعر کی تفہیم میں مدد دینے سے قاصر ہے*۔

مندرجہ بالا اشعار کی شرح اور اس سے قبل اس عہد کے شارحین کی شروح پر تبصرہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اس عہد کے شارحین غالب فہمی میں کامیاب نہیں ہوئے اور خود غالب کی تشریحات میں بھی تشنگی ہے تاہم یہ ابتدا تھی اور بعد میں شرح نگاری کی یہ روایت اس طرح سے پروان چڑھی کہ غالب ہی اردو کی اس روایت کا مرکزی حوالہ بن گیا۔ جس قدر شروح دیوانِ غالب کی لکھی گئیں کسی دوسرے شاعر کو نصیب نہیں ہوئیں۔

---

* شعر کے مفہوم کو اثر لکھنوی کی شرح پر گفتگو کے دوران متعین کیا جائے گا۔

باب چہارم

تفہیم غالب
(بیسویں صدی نصف اول)

(الف) شروح کا تنقیدی اور تقابلی مطالعہ

یادگارِ غالب (۱۸۹۷ء)		مولانا الطاف حسین حالی (خصوصی اہمیت)
شرح دیوان اردوئے غالب	۱۹۰۴ء	نظم طباطبائی
دیوان مع شرح	۱۹۰۴ء	حسرت موہانی
مطالب الغالب	۱۹۱۶ء	مولانا صہبا بلند شہری
دیوان مع شرح	۱۹۱۸ء	نظامی بدایونی
مرآة الغالب	۱۹۲۶ء	بیخود دہلوی
مطالب غالب	۱۹۲۶ء	قاضی سعید الدین احمد
مکمل شرح دیوان غالب	۱۹۳۱ء	عبدالباری آسی
الہاماتِ غالب	۱۹۳۶ء	پروفیسر ملک عنایت اللہ
عنقائے معانی ۱-۲	طبع اول	شیر علی سرخوش
بیان غالب	۱۹۳۹ء	آغا محمد باقر
دیوان مع شرح	۱۹۴۶ء	جوش ملسیانی

یادگار غالب کا سنہ تصنیف ۱۸۹۷ء ہے اور وہ جزوی طور پر شرح دیوان غالب ہے لیکن اس دور میں یادگار غالب کو شامل کرنے کی دو وجوہات ہیں ، ایک تو حالی کی تاریخی اہمیت اور دوسری اس عہد کے شارحین پر حالی کے نمایاں اثرات ۔ موجودہ مطالعہ میں شامل شارحین میں سے نظم طباطبائی ہی وہ واحد شارح ہیں جو غالب کی تفہیم کے ضمن میں حالی کی استادی تسلیم نہیں کرتے چنانچہ نہ تو انھوں نے حالی سے استفادہ کا اقرار کیا ہے اور نہ انھوں نے حالی کی بیان کردہ شرح کا حوالہ ہی دیا ہے ۔ جب کہ نظم طباطبائی کی شرح کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ شرح لکھتے وقت ان کے سامنے یادگار غالب بہرحال موجود رہی اس لیے کہ انھوں نے کئی مقامات پر حالی کو نام لیے بغیر رد کرنے کی کوشش کی ہے اور حالی کی شرح کو جادۂ مستقیم سے خارج قرار دیا ہے حالانکہ ایسے مقامات جہاں انھوں نے حالی سے اختلاف کیا ہے وہاں خود ہی ٹھوکر کھا گئے مثلاً :

کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگن عشق
ہے مکرر لب ساقی میں صلا میرے بعد

نظم طباطبائی : لب ساقی جو صلا کرتا ہے اس کا بیان پہلے مصرع میں ہے یعنی ہے کوئی ایسا کہ شراب عشق کا جام پیئے (میں) کاتب کی غلطی معلوم ہوتی ہے یہاں (کی) یا (پر) چاہیے۔ اس شعر کے معنی میں لوگوں نے تدقیق کی ہے مگر جادۂ مستقیم سے خارج ہے''۔

یہاں ''لوگوں'' سے نظم طباطبائی کی مراد حالی ہی ہیں اور انھیں کو رد کرنے کی سعی ناکام کی ہے ۔ ایک تو انھوں نے اپنے موقف کی صداقت کے بارے میں کوئی دلیل نہیں دی اور پھر شعر کی شرح میں بھی ابہام ہے اور مزید یہ کہ انھوں نے شعر میں اصلاح کی جو کوشش کی ہے وہ بھی درست نہیں کیونکہ ''میں'' کاتب کی غلطی نہیں اصل لفظ ہے جو

---

۱ - شرح دیوان اردو غالب نظم طباطبائی ، ص ۶۹ -

غالب نے استعمال کیا اور یہی حالی کی اہمیت ہے کہ وہ غالب کو صحیح دریافت کرتے ہیں۔ حالی کی شرح کو دیکھ کر ہی نظم طباطبائی کے اعتراض کی کمزوری کا علم ہو سکتا ہے۔

حالی : ''اس شعر کے ظاہری معنی یہ ہیں کہ جب سے میں مر گیا ہوں مئے مرد افگن عشق کا ساقی (یعنی معشوق) بار بار صدا دیتا ہے۔ یعنی لوگوں کو شراب عشق کی طرف بلاتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ میرے بعد شراب عشق کا کوئی خریدار نہیں رہا اس لیے اس کو بار بار صلا دینے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ مگر زیادہ غور کرنے کے بعد جیسا کہ مرزا خود بیان کرتے تھے، اس میں ایک نہایت لطیف معنی پیدا ہوتے ہیں اور وہ یہ ہیں کہ پہلا مصرع ہی ساقی کی صلا کے الفاظ ہیں اور اس مصرع کو وہ مکرر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بلانے کے لہجہ میں پڑھتا ہے :

ع کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگن عشق

یعنی کوئی ہے جو مئے مرد افگن عشق کا حریف ہو؟ پھر جب اس پر جب کوئی آواز نہیں آتی تو اس مصرع کو مایوسی کے لہجہ میں پڑھتا ہے۔ ''کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگن عشق'' یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ اس میں لہجہ اور طرز ادا کو بہت دخل ہے۔ کسی کو بلانے کا لہجہ اور ہے اور مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کا انداز اور۔ جب اس طرح مصرعِ مذکور کی تکرار کرو گے فوراً یہ معنی ذہن نشین ہو جائیں گے[۱]''۔

حالی کے بیان کردہ ان معنی کے سامنے نظم طباطبائی کا عجز ظاہر ہوتا ہے۔ نظم نے ایک تو مکمل شرح نہیں کی اور خاص طور پر لفظ مکرر کی اہمیت کی کوئی وجہ نہیں بتائی۔ اس طرح لب پر اور لب میں جو فرق ہے اس کی باریکی سے وہ آشنا نہ ہو سکے۔

---

۱ - یادگار غالب، مولانا الطاف حسین حالی، ص ۱۳۳۔

ناصر الدین ناصر لکھتے ہیں :

''مولانا حالی کے اس جملے پر غور کریں کہ مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کا اور انداز ہے تو آپ کو لب ساقی میں صلا کا مفہوم سمجھ آ جائے گا اور اندازہ ہوگا کہ ''میں'' کا استعمال بلیغ ترین ہے - چونکہ صلائے عام کا انداز بہ آواز بلند ہوتا ہے اور مکرر مایوسی کے لہجہ میں صلا کا انداز زیر لب ہوتا ہے جو لب پہ نہیں آتا اور لب میں ہی رہ جاتا ہے[۱]''۔

حالی کی شرح میں مفاہیم کی صحت کی وجوہ میں ایک تو ان کا ایسے اشعار کا انتخاب ہے جو مشکل نہیں اور دوسرا یہ کہ انھوں نے براہ راست غالب سے بھی استفادہ کیا جیسا کہ مندرجہ بالا شعر سے ظاہر ہے - اس کے علاوہ انھوں نے بعض ایسے اشعار کو قابل فہم بنانے کی سعی کی ہے جن کے معنی میں مشکلات ہیں :

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفس رنگ
اے نالہ نشانِ جگر سوختہ کیا ہے

حالی : ''میں نے خود اس کے معنی مرزا سے پوچھے تھے فرمایا ! ''اے'' کی جگہ ''جز'' پڑھو معنی خود سمجھ میں آ جائیں گے[۲]'' -

لیکن اس کے باوجود شعر کی اس شرح پر شارحین کا اتفاق نہ ہو سکا اور یہ صرف حالی ہی کا مقدر نہیں بلکہ شارحین نے خود شرح غالب سے بھی اختلاف کیا ہے اور بعض مقامات پر تو غالب کی بیان کردہ شرح کو غلط قرار دیا ہے - دراصل حالی کی شرح میں بھی ایسے مقامات ہیں جہاں حالی تکلفات کا شکار ہو جاتے ہیں یا نئے پن کی تلاش میں نکلتے ہیں تو صراط مستقیم سے بھٹک جاتے ہیں - مثلاً :

---

۱ - دبستانِ غالب ، ناصر الدین ناصر ، ص ۲۸۷ -
۲ - یادگار غالب ، مولانا حالی ، ص ۱۱۹ -

حالی : کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں میرا بھلا نہ ہوا

"کہتا ہے کہ میری بندگی گویا نمرود کی خدائی تھی کہ اس سے مجھ کو سوائے نقصان کے کچھ فائدہ نہ پہنچا ، یہاں بندگی سے مراد عبادت نہیں عبودیت ہے ۔ بندگی پر نمرود کی خدائی کا اطلاق کرنا بالکل نئی بات ہے"[1]۔

نظم طباطبائی نے اس شرح سے استفادہ کرنا کسرشان خیال کیا اور لکھا :

"(وہ) کا اشارہ غرور حسن کی طرف ہے"[2]۔

لیکن نظم طباطبائی اور مولانا حالی ہر دو کی تشریحات درست نہیں ہیں ۔ نظم طباطبائی کے یہاں تو ابہام بھی ہے اور شرح اس لیے بھی غلط ہے کہ مجازی رانگ میں محبوب کی بندگی اور اس میں بھلے کا تصور اور اس کو خدائی قرار دینا سارے تصورات غیر متعلق بن جاتے ہیں ۔ نیز غرور حسن کا کوئی تصور شعر میں موجود نہیں ۔ البتہ حالی کو مغالطہ ہوا ہے کہ وہ کا مرجع بندگی ہے حالانکہ وہ کا اشارہ خدائی کی جانب ہے کہ کیا وہ خدائی کہ جس میں زندگی بسر کر رہا تھا نمرود کی خدائی تھی کہ میں نے بندگی کا رویہ بھی اختیار کیا اور مجھے کوئی فائدہ نہ ہوا — عجوب بات یہ ہے کہ حالی کے تتبع میں اکثر شارحین مثلاً حسرت موہانی ، عنایت اللہ اور آغا باقر نے یہی معنی لکھے ہیں، جب کہ سہا، آسی اور سرخوش نے درست معنی تحریر کیے ہیں ۔ آسی کے الفاظ ہیں کہ "مطلب یہ ہے کہ خدا جس کی میں نے عبادت کی کیا وہ نمرود تھا اور کیا اس کی خدائی نمرود کی خدائی تھی کہ میرا بھلا نہ ہوا"[3]۔

---

۱ - یادگار غالب ، مولانا حالی ، ص ۱۴۳ ۔
۲ - شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۳۸ ۔
۳ - مطالب مکمل شرح دیوان غالب ، عبدالباری آسی ، ص ۶۳ ۔

مولانا سہا نے "ہٹ" کا لفظ استعمال کیا ہے جو درست نہیں البتہ ان کی شرح درست ہے۔ حالی کی بیان کردہ شرح کی صحت کو ایک اور رجحان نے بھی نقصان پہنچایا اور وہ حالی کا دہرے مفاہیم تلاش کرنے کا رجحان ہے۔ حالی پہلے یہ فرض کر لیتے ہیں کہ غالب کی شاعری میں یہ خصوصیت ہے کہ اشعار دہری معنویت رکھتے ہیں چنانچہ وہ اپنے اس دعویٰ کو ثابت کرنے کے لیے مفہوم میں کھینچا تانی سے کام لیتے ہیں۔ غالب کی اس خصوصیت کو واضح کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

"ان کے اکثر اشعار کا بیان ایسا پہلودار واقع ہوا ہے کہ بادی النظر میں اس سے کچھ اور معنی مفہوم ہوتے ہیں مگر غور کرنے بعد اس میں ایک دوسرے معنی نہایت لطیف پیدا ہوتے ہیں جن سے وہ لوگ جو ظاہری معنوں پر قناعت کر لیتے ہیں لطف نہیں اٹھا سکتے[۱]"۔

حالی کا یہ شوق کس طرح مفاہیم میں تاویلات کرتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز

"اس کے ظاہری معنی تو یہ ہیں کہ اگر اس سے جان عزیز رکھوں گا تو وہ ایمان لے آئے گا، اس لیے جان عزیز نہیں رکھتا اور دوسرے لطیف معنی یہ ہیں کہ اس بت پر جان قربان کرنا تو عین ایمان ہے پھر اس سے جان کیونکر عزیز رکھی جا سکتی ہے[۲]"۔

اس شعر کے پہلے معنی کہ:

"اگر اس سے جان عزیز رکھوں گا تو وہ ایمان لے آئے گا"۔

محض کھینچاتانی ہے، ایمان لے آنے کا تو کوئی قرینہ سرے سے

۱۔ یادگار غالب، مولانا حالی، ص ۱۳۴۔
۲۔ یادگار غالب، مولانا حالی، ص ۱۳۵۔

موجود نہیں ۔ دوسرے معنی ہی درست معنی ہیں ۔ اسی طرح :

تیرے سرو قامت سے اک قد آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

" اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ تیرے سرو قامت سے فتنۂ قیامت کمتر ہے اور دوسرے معنی یہ بھی ہیں کہ تیرا قد اسی میں سے بنایا گیا ہے اسی لیے وہ ایک قد آدم کم ہو گیا ہے[1] "۔

اس شرح کے بھی دوسرے معنی ہی درست ہیں - پہلے معنی محض خصوصیت کو ثابت کرنے کے لیے لکالے گئے ہیں - اسی طرح غالب کے اس مشہور شعر کی شرح (اور یہ شرح تو تقریباً تمام شارحین نے بھی نقل کی ہے) کہ :

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

"اس شعر کے جو معنی فوراً متبادر ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جس دشت میں ہم ہیں وہ اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر یاد آتا ہے یعنی خوف معلوم ہوتا ہے ۔ مگر ذرا غور کرنے کے بعد اس کے یہ معنی لکلتے ہیں کہ ہم تو اپنے گھر ہی کو سمجھتے تھے کہ ایسی ویرانی کہیں نہیں ہوگی مگر دشت بھی اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر کی ویرانی یاد آتی ہے[2] "۔

حالی کی اس شرح پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر ابو محمد سحر لکھتے ہیں :

"دشت کو دیکھ کر گھر یاد آنے کا یہ مفہوم کہ خوف معلوم ہوتا ہے قطعاً غیر شاعرانہ ہے اور کوئی اوسط درجے کا سخن فہم بھی

---

۱ - یادگار غالب ، مولانا حالی ، ص ۱۳۶ ۔
۲ - یادگار غالب ، مولانا حالی ، ص ۱۲۳ ۔

شعر سے یہ مفہوم لینے کے لیے تیار نہیں ہوگا کیونکہ اتنا ہر شخص جانتا ہے کہ دیوانے کو زیادہ سے زیادہ ویرانی ہی مرغوب ہوتی ہے۔ ویرانی سے خوف زدہ ہونے کے متعلق کوئی پہلو نہیں ہو سکتا کیونکہ دشت تو ویران ہوتا ہی ہے۔ دراصل غالب نے اس شعر میں غزل کی روایات کے مطابق دشت کی ویرانی سے مشابہ قرار دے کر اپنے گھر ہی کی طرح انتہائی ویرانی کا بیان کیا ہے''۔

حالی کی اس روایت کو جو حقیقت میں حالی کو بھی شوکت میرٹھی سے ورثہ میں ملی تھی آگے بڑھانے کا فریضہ جس شارح نے خاص طور پر اپنے ذمہ لیا ہے وہ عبدالباری آسی ہیں۔

آسی صاحب کو ایک سے زیادہ مفہوم نکالنے کا اور دوسروں سے الگ شرح کرنے کا شوق جنون کی حد تک ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جس قدر اغلاط ان کی شرح میں ہیں کسی دوسرے شارح کے یہاں نہیں اس کے بالکل الٹ نظم طباطبائی نے ایک جگہ شرح کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا ہے اور اس خیال سے ان کے مذاق شعر کا اندازہ بھی ہوتا ہے کہ:

''شعر میں جہاں دوسرے معنی کا احتمال پیدا ہوا وہ سست ہو گیا[۲]''۔

ان کے اس بیان پر بے خود موہانی نے سخت گرفت کی ہے اور لکھا ہے کہ:

''یہ ارشاد کہ شعر میں جہاں دوسرے معنی کا احتمال پیدا ہوا وہ سست ہوگیا بجا ہے مگر جب احتمال ہو بھی جب تغیر لہجہ یا کسی اور صورت سے کئی مفہوم بے تکلف نکلیں تو داد کے قابل ہیں خواہ وہ مطالب مصنف کے ذہن میں شعر کہتے وقت موجود ہوں۔ یا نکات بعد الوقوع کے تحت آئیں اور یہ تو شاعری کا معجزہ ہے

۱۔ (سہ ماہی) اردو حصہ دوم ۹۶ گنجینۂ معنی کا طلسم اور ساقی الضمیر ڈاکٹر ابو محمد سحر، ص ۱۸۹ء۔

۲۔ شرح دیوان اردوئے غالب، نظم طباطبائی، ص ۳۲۲۔

کہ شعر دو متضاد معنی رکھتا ہو اور دونوں اپنی جگہ لطیف اور مضبوط ہوں"[۱]۔

چنانچہ بعد میں انھوں نے خاقانی کے ایک شعر سے چار اور میر تقی میر کے اس شعر سے کہ :

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

سے پانچ معنی نکال کر دکھاتے ہیں جو عمدہ اشعار ہیں لیکن یہ بات بھی نہیں کہ خود نظم طباطبائی نے ہر شعر اور اچھے شعر کے ایک ہی معنی لکھے ہوں ۔ بلکہ انھوں نے خود بھی اچھے اشعار کے (جو اپنے اندر ایک سے زیادہ مفاہیم رکھتے ہیں کے) دوسرے مفاہیم آ جا گر کیے ہیں ۔ غالب کے ضمن میں تو یہ بات درست بھی نہیں کیونکہ غالب کے کلام میں ابہام و ایہام کی وجہ سے کثیر الجہتی مفاہیم کے حامل اشعار کی تعداد بہت زیادہ ہے ۔

نظم طباطبائی کے یہاں شرح کی اغلاط بھی موجود ہیں (جن کو واضح کیا جائے گا) لیکن اس سے یہ قیاس کرنا قطعاً غلط ہو گیا ہے کہ وہ غالب کے کمزور شارح ہیں جب کہ حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے ۔ یہ کہنا تو شاید درست نہ ہوگا کہ غالب کے شارحین یا نقادوں میں وہ حالی کا سا مقام حاصل کر سکے لیکن یہ کہنا اپنے اندر کوئی مبالغہ نہیں رکھتا کہ وہ غالب کے سب سے اہم اور تاریخی اہمیت کے حامل شارح ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے ہمنوا ذہن رکھنے والے شارحین ہوں یا مخالفت کرنے والے تمام شارحین نے برملا اُن سے استفادہ کا اقرار کیا ہے ۔ نظم طباطبائی کی اہمیت ہر دو حوالے سے ہے ؛ یعنی موافق اور مخالف آراء کا اظہار اُن کے بارے میں کیا گیا ہے ۔ ایک طرف اگر بے خود موہانی نے یہ کہا ہے کہ :

"اس شرح کو دیکھ کر ایک آتش مزاج دیکھنے والے کی زبان پر یہی آتا ہے . . . . میرے نزدیک یہی وہ شرح ہے جس نے ہر

---

۱ - گنجینہ تحقیق ، بے خود موہانی ، ص ۱۹ ۔

کس و ناکس کو جناب غالب کی جناب میں دریدہ دہنی کا سبق دیا - یہی وہ شرح ہے جس نے غالب عدیم المثال کو قبر میں تڑپایا ہو تو جائے حیرت نہیں - یہی وہ شرح ہے جس کی بے گناہ کشی سے اشعار غالب سیاہ پوش نظر آتے ہیں اور دیکھئے اس گھر سے یہ ماتم کب نکلتا ہے - مختصر یہ کہ اس شرح میں انانیت اور پندار کے بادل جھوم جھوم کر اٹھے ہیں اور ٹوٹ ٹوٹ کے برسے ہیں[1] ۔"

غالب کے ایک اور شارح نے بھی نظم طباطبائی کی شرح کے بارے میں ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے اور اس طرح گویا یہ ایک انداز ہے جو غالب کے شارحین کو مخالفین اور موافقین کے درجہ میں تقسیم کرنے والا ہے مثلاً آسی کے یہ الفاظ ملاحظہ ہوں :

"یہ شرح اور شرحوں سے زیادہ واضح اور مکمل ہے مگر سب اشعار کی شرح اس میں بھی نہیں - بعض جگہ غیر ضروری باتوں کا طومار ہے ، کہیں کہیں مرزا کی غلطیوں پر اعتراض ہے ، کہیں اپنی ہمہ دانی پر ناز ہے — غرض یہی چیز ہے جس سے شرح بھری پڑی ہے - مرزا کو برا کہنا ، دہلی کو لکھنؤ کے مقابلے میں لانا اور بعض جگہ بغیر سوچے سمجھے زبان کا فیصلہ کرنا ، اس فاضل شارح کا خاص انداز ہے[2] ۔"

جب کہ دوسری طرف شارحین غالب کا گروہ ہے جو نظم طباطبائی پر نہ صرف یہ کہ ان اعتراضات کی صحت کو پوری طرح تسلیم نہیں کرتا بلکہ ان کی شرح کو تمام شروح غالب سے بہتر خیال کرتا ہے مثلاً آسی کے اعتراضات کے بارے میں شاداں کا خیال ہے کہ دلی کو لکھنؤ کے مقابلے میں لانا (بول چال کا فرق دکھانے کا نام انھوں نے مقابلہ دلی و لکھنؤ رکھا ہے) اپنی ہمہ دانی پر جناب نظم نے کہیں فخر نہیں کیا) اگر کرتے تو بے جا نہ ہوتا - ان کی ہستی دوسروں کے لیے فخر کا باعث تھی - جناب آسی کو جناب نظم سے کیا نسبت[3] !

---

۱ - گنجینۂ تحقیق ، بے خود موہانی ، ص ۶ ، ۷ -
۲ - مکمل شرح دیوان غالب ، آسی ، ص ۲۹ -
۳ - شرح دیوان غالب ، شاداں بلگرامی ، ص ۱۳ -

اسی طرح غالب کے ایک اور شارح نے نظم طباطبائی کی اہمیت کو ان الفاظ میں اجاگر کیا ہے :

"علامہ نظم حیدر طباطبائی نے دیوان غالب کی ایسی جامع شرح کی ہے کہ ہر نگاہ شوق کے لیے سحر اور جذبہ تحقیق کے لیے مثل ہے ۔ یہ شرح بلاشبہ ایسے مقام کی حامل ہے کہ اس کے بعد اب تک کسی شارح نے بھی نظم طباطبائی کا سہارا لیے بغیر اس میدان میں قدم رکھنے کا حوصلہ نہیں کیا ہے[1] ۔"

نظم طباطبائی کی شرح کے بارے میں یہ متضاد خیالات دراصل خود انھیں کے رویے سے پیدا ہوتے ہیں ۔ اس کی کئی وجوہات ہیں : پہلی وجہ تو یہ ہے کہ نظم طباطبائی اپنے علمی مرتبے اور مقام کے پیش نظر شرح نگاری کے کام کو نہایت پست خیال کرتے ہیں اس لیے انھیں اس بات کا احساس رہا کہ یہ کام ان کے مرتبے کے خلاف ہے چنانچہ اپنے آپ کو ایک بلند مقام پر رکھنے کے لیے انھوں نے غالب سے ہم آہنگ ہونا پسند نہ کیا ۔ اگر وہ بالکل طرف دار غالب بن جاتے تو لامحالہ ان کی انفرادیت مجروح ہوتی جو انھیں ہر حال میں عزیز تھی ۔ ان کے اس طرز عمل کا اظہار ان الفاظ سے ہوتا ہے :

"خدا بھلا کرے نواب عمادالملک کا دیوان غالب کی شرح محض ان کی فرمائش سے میں نے لکھی ، کوئی اور ہوتا اس کام کو اپنی شان کے خلاف سمجھتا[2] ۔"

لیکن یہ احساس برابر قائم رہا (اور انھوں نے اس کا اظہار اس طرح کیا) کہ غالب کے کلام میں جہاں ان کو معمولی نقص بھی نظر آیا انھوں نے اجاگر کیا ، بلکہ نظم کی شرح پڑھتے وقت یہ خیال ہوتا ہے ، کہ جیسے شارح اس بات کی تاک میں رہتا ہے کہ کہاں اسے غالب پر اعتراض کا موقع ہاتھ آئے گا اور جہاں انھیں یہ موقع ملتا ہے وہ شرح کو

---

۱ ۔ دبستان غالب ، ناصرالدین ناصر ، ص ۲۴ ۔
۲ ۔ شرح دیوان غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۱ ۔

بھول کر اعتراض کی نوعیت اور وضاحت شروع کر دیتے ہیں - ان کے اس طرز عمل نے غالب کے طرفدار شارحین اور ناقدین کو اور بعض معتدل افراد کو بھی ان کے خلاف لکھنے کا حوصلہ دیا -

ان سے اختلاف ، اگر شارحین نے بہت زیادہ کیے ہیں تو اس کی ایک اور وجہ بھی ہے کہ حالی کے برعکس انھوں نے باقاعدہ شرح لکھی ہے اور مشکل اشعار کی شرح بھی ہے - ظاہر ہے کہ ایسے اشعار جن پر کامل اتفاق نہیں ان میں اختلاف ناگزیر تھا - اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ نظم طباطبائی کی شرح اور تنقیدی آراء اور فیصلوں میں ایک گونا شدت موجود ہے - انھوں نے غالب کے بہت سے اشعار کے علاوہ مطلع سر دیوان ہی کو بے معنی قرار دے دیا اور یوں ایک ایسی بحث کا آغاز ہو گیا جس کی ضرورت نہ تھی اور بعد میں شارحین نے ان کی اس رائے کو غلط ثابت کرنے اور شعر کے معنی کو واضح کرنے کے لیے انتہائی کاوش سے کام لیا -

نظم طباطبائی کی شرح تصویر کا دوسرا رخ بھی پیش کرتی ہے - حقیقت یہ ہے کہ شارحین نے اس رخ کو نمایاں کرنے کی کوشش بہت کم کی ہے - بے خود دہلوی نظم طباطبائی کے اعتراضات کا تو بغیر نام لیے تذکرہ کرتے ہیں اور اسی طرح حسرت موہانی بھی لکھتے ہیں :

”اس قسم کی غلطیاں جناب غالب کی حضرت نظم نے بہت سی دکھائی ہیں جن کا کوئی جواب نہیں ہو سکتا ۔“[1]

انھوں نے یہ نہیں بتایا کہ نظم طباطبائی جب غالب کے کسی شعر کی داد دیتے اور تعریف کرتے ہیں تو بقول شخصے قلم توڑ دیتے ہیں - چنانچہ اس جانب اشارہ کرتے ہوئے شادان بلگرامی کہتے ہیں کہ :

”جناب نظم ، جو تسامحات اور لغزشیں جناب غالب سے ہوئی ہیں ان کو دکھاتے ہیں اور مدح بھی اس حد کی کرتے ہیں کہ جس سے

---

۱ - شرح دیوان ، حسرت موہانی ، ص ۱۶ -

مافوق مدح ممکن نہیں ، ربو بو اور انتقاد کے یہی معنی ہیں[1] ."

چنانچہ درست رویہ یہی ہے کہ نظم طباطبائی کو غالب کی تفہیم کے سلسلہ میں جائز مقام دینا چاہیئے ۔

نظم طباطبائی کے اعتراضات کے علاوہ ان کی ان اصلاحوں کا ذکر بھی ضروری ہے جو انھوں نے کلام غالب پر دی ہیں ۔ ان کی اصلاحوں سے ان کے شعری ذوق اور تصور شعر پر روشنی پڑتی ہے ۔ ان کی ان تجویز کردہ اصلاحات سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا شعری ذوق لکھنؤ اسکول کا پروردہ ہے ۔ ان کا اظہار ان مباحث سے بھی ہوتا ہے جو انھوں نے غالب کے الفاظ کے ضمن میں اٹھائے ہیں ۔ عام طور پر انھوں نے لکھنوی سکول کے محاورہ کو اولیت دی ہے اور اساتذہ دہلی سے بھی ان کی داد اور سند چاہی ہے[2] ۔

نظم طباطبائی کے اس رجحان نے کہ وہ لفظوں کے استعمالات پر گہری نگاہ رکھتے ہیں اور روزمرہ محاورہ کا فرق ظاہر کرنے میں تامل نہیں کرتے ، ان کی شرح کو لسانی نوعیت کی شرح بنا دیا ہے ۔ اسی طرح ان کا شعری ذوق بھی خیالات کے برعکس لغت شعری کو اولیت دینے پر مشتمل ہے اور لکھنوی مزاج کے زیر اثر انھوں نے ایک اکہری نوعیت کی شعری سطح کو اپنا مقصود بنا لیا ہے ۔ ان کی تجویز کردہ اصلاحوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ خط مستقیم پر چلنے اور زیادہ سیدھے سادے اور آسانی سے مربوط ہونے والے خیالات کو پسند کرتے ہیں علاوہ ازیں ان کی اصلاحوں میں کوئی باطنی رنگ یا جسے عرف عام میں داخلیت سے تعبیر کیا جاتا ہے نظر نہیں آتا ۔ وہ محض ایک مصرعے کا دوسرے سے معنوی تعلق واضح دیکھنا چاہتے ہیں، ملاحظہ ہو غالب کا ایک شعر کہ اس کو محض اس بنا پر رد کرتے ہیں کہ پہلے اور دوسرے مصرعے میں ان کے خیال میں ربط نہیں ۔ چنانچہ انھوں نے سترہ مصرعے لگائے ہیں

---

۱ - روح المطالب ، شادان بلگرامی ، ص ۱۴ ۔

۲ - شرح دیوان اردوئے غالب ۔ نظم طباطبائی ، ص ۹ ۔

جن سے بخوبی ان کے شعری ذوق کا اندازہ ہو سکتا ہے کہ وہ کتنا سپاٹ ہے ۔ غالب کا شعر ہے کہ :

لکھتے رہے جنوں کی حکایات خونچکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

لکھتے ہیں :

"کسی امر کی سزا میں ہاتھ قلم ہونا یہ مضمون دوسرے مصرع کا ہے اور پہلے مصرع میں شاعر کے ذمہ یہ بات ہے کہ اسے بیان کرے جس سبب سے ہاتھ قلم ہوئے ...."

۱۰ ۔ غالب کے شعر :

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا

میں لفظ "پرے" پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں : "پرے کا لفظ اب متروک ہے ۔ لکھنؤ میں ناسخ کے زمانے سے روزمرہ عوام الناس بھی نہیں ہے لیکن دلی میں اب تک بولا جاتا ہے اور نظم میں بھی لاتے ہیں ۔ میں نے اس امر میں نواب مرزا خان صاحب داغ سے تحقیق چاہی تھی ، انھوں نے جواب دیا کہ میں نے آپ لوگوں کی خاطر سے (یعنی لکھنؤ والوں کی خاطر سے) اس لفظ کو چھوڑ دیا مگر یہ کیا کہ مومن خان صاحب کے اس شعر میں کہ :

چل پرے ہٹ مجھے نہ دکھلا منہ
اے شبِ ہجر تیرا کالا منہ

اگر پرے کی جگہ ادھر کہیں تو برا معلوم ہوتا ہے ۔ میں نے کہا کہ پرے ہٹ بندھا ہوا محاورہ ہے اس میں پرے کی جگہ ادھر کہنا محاورہ میں تصرف کرنا ہے اس سبب سے برا معلوم ہوتا ہے ورنہ پہلے جس محل پر چل پرے ہٹ بولتے تھے اب اسی محل پر دور بھی محاورہ ہو گیا ہے ۔ اس توجیہہ کو پسند کیا اور مصرعہ کو پڑھ کر لفظ کی نشست کو غور سے دیکھا :

دور بھی ہو مجھے نہ دکھلا منہ ۔ اور تحسین کی"....

چھوڑا نہ در کو یار کے گیا گیا ستم ہوئے
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

پردہ اٹھا کے ہم نے تمھیں دیکھ تو لیا
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

دشمن کے آڑے آگئے تیغوں میں جا کے ہم
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

قاضی کے گھر سے شیشہ صہبا نکال لائے
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

کوتہ گیا نہ دستِ ہوس کو شجر کی طرح
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

لپٹے رہے قدم سے ہم ان کے حِنا کی طرح
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے[1]

شارح نے مزید اکیس مصرعے ایک اور مصرعہ پر لگائے ہیں جن کا شعر سے کوئی تعلق نہیں، محض انھوں نے اپنی فنکاری ظاہر کرنے کے لیے انھیں شرح میں شامل کیا۔ یہی نہیں کہ اس شعر کے ضمن میں ان کا یہ حال ہے بلکہ اکثر مقامات پر انھوں نے طول طویل بحثیں کی ہیں اور وہ جو آسی نے کہا ہے کہ اپنی ہمہ دانی کا دعویٰ کیا ہے تو وہ اس صورت تو نہیں کہ انھوں نے کوئی اعلان کیا ہے لیکن یہ طرز عمل دراصل اسی رویے کا غماز ہے۔ اس قسم کے مباحث ممکن ہے کہ قارئین کرام کو شاعری کے فن کی تفہیم میں کوئی مدد دیں لیکن اس حقیقت سے بہرحال انکار نہیں ہو سکتا کہ ان مباحث کا شرح سے کوئی تعلق نہیں۔ نظم طباطبائی کے اس قسم کے رویے پر بعد میں شارحین اور ناقدین دونوں نے تنقید کی مثلاً ان لگائے گئے سترہ مصرعوں کے بارے میں بے خود دہلوی نے نظم طباطبائی کا نام لیے بغیر یہ کہا تھا کہ:

---

۱ - شرح دیوانِ اردوئے غالب، نظم طباطبائی، ص ۲۲۳، ۲۲۶ -

" ایک شارح صاحب نے مرزا کے اس مصرعہ ثانی پر اپنی جودت دکھانے کے لیے سترہ مصرعے لگائے ہیں مگر ان کی رائے میں مرزا کا مصرعہ اولی سب پر سبقت حاصل کیے ہوئے ہے[۱]۔"

دوسری طرف ان کے مباحث کے بارے میں حامد حسن قادری لکھتے ہیں :

" نظم طباطبائی صاحب نے بھی ادھر ادھر کی غیر ضروری باتوں سے اپنی کتاب کو طول دے دیا ہے، کہیں مذہبی مسائل بیان کیے ہیں ، کہیں عرب کی شاعری پر بحث کی ہے، کہیں دہلی و لکھنؤ کی زبان کا مسئلہ چھیڑا ہے ، کہیں لطیفوں پر لطیفے لکھ دئیے ہیں ....[۲]۔"

ان کے اسی رویہ کی شکایت عبدالقادر سروری نے کی ہے ۔ ہمارے خیال میں شکایت یا تنقید کرنے والوں کی بات اس لیے درست ہے کہ غالب کے دیوان کی شرح کو کوئی اس لیے تو پڑھتا نہیں کہ وہ عروض یا فن شعر کے بارے میں آگاہی حاصل کرنا چاہتا ہے بلکہ اس کا مقصد تو تفہیم شعر ہے اور شرح کی کامیابی کا دار و مدار اس امر پر ہے کہ وہ قاری کو شعر کے مفہوم کے کس قدر قریب لے جاتی ہے ۔ اگر ایک شارح اپنے رجحانات کی وجہ سے اس بنیادی مقصد کو فراموش کرتا ہے تو درست نہیں ۔ اسی وجہ سے نظم طباطبائی کے بارے میں ایسے خیالات عام ہوئے :

" طباطبائی نے کہیں کہیں طول لاطایل سے بھی کام لیا ہے اور ایسی باتیں بھی لکھ دی ہیں جنھیں شعر کے مطلب سے کوئی تعلق نہیں ۔ ان کے اعتراضات کو بعد کے اکثر شارحین معرض بحث میں لاتے ہیں[۳]۔"

---

۱ - شرح دیوان غالب ، بے خود دہلوی ، ص ۲۱۹ ۔
۲ - نقد و نظر ، حامد حسن قادری ، ص ۳۰ ۔
۳ - بین الاقوامی غالب سیمنار ، (غالب کے اردو کلام کی شرحیں از عبدالقادر سروری) ، ص ۱۲۸ ۔

نظم طباطبائی کا دفاع ان کی مقالہ نگار اس طرح کرتی ہیں کہ :

" شرح طباطبائی میں ہمیں بعض جگہ بہت تفصیلی بحثیں ملتی ہیں جو شعر سے بہت زیادہ متعلق نہیں ہوتیں - یہ بحثیں ان مقامات پر چھڑ گئی ہیں جہاں طباطبائی کو عربی یا فارسی ادب کی کوئی مماثل بات یاد آ گئی ہو یا کوئی ایسا ادبی یا لسانی مسئلہ ہو جو ان کے زمانے میں زیر بحث رہا ہو - ان تفصیلات سے پڑھنے والے کو ایک روشنی تو ملتی ہے کیونکہ یہ (Digrassions) اگرچہ کسی حد تک ناگوار ہوتے ہیں لیکن ان کی علمی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا[1] ۔"

بہرحال یہ رخ بھی نظم طباطبائی کی انفرادیت کا حوالہ ہے - اس روایت پر بعد میں اس سطح پر کوئی ان کا ساتھ نہ دے سکا - آسی اور شادان نے کسی حد تک یہ رخ اختیار کیا لیکن نظم کے فوراً بعد آنے والے غالب کے ایک اہم شارح حسرت موہانی پر نظم کے اثرات کم سہی لیکن محسوس ضرور کیے جا سکتے ہیں - ایک طرف تو حسرت اس خیال کے قائل ہیں کہ نظم طباطبائی نے غالب کی جو اغلاط بیان کی ہیں ان کا کوئی جواب نہیں ہو سکتا ، دوسری طرف خود انھوں نے لفظوں مثلاً "بھوں" ہودا "جاناں کا دامن" اور بعض لفظوں کی تکرار پر اعتراض کیا ہے اور اسے غیر فصیح قرار دیا ہے - اس کے باوجود حسرت موہانی کی شرح کو نظم طباطبائی کی شرح کی طرح لسانی نوعیت کی شرح نہیں کہا جا سکتا اس پر تو کسی رجحان کی چھاپ سرے سے ہی نہیں ، ہاں جو بات خاص طور پر محسوس ہوتی ہے وہ حسرت کا اختصار بیان ہے ، یہ نظم طباطبائی کی شرح کے برعکس ہے - حسرت خود اس اختصار کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں :

" ادائے مطلب اشعار میں سب سے زیادہ لحاظ اختصار اور سادگی کا رکھا گیا ہے - شعر کا صرف ایک مفہوم مختصر عبارت میں صاف

---

۱ - نظم طباطبائی ، ڈاکٹر اشرف رفیع ، ص ۲۱۸ -

صاف لکھ دیا گیا ہے ۔ مشکل الفاظ کے لغوی معنی علیحدہ لکھنے کی بجائے اشعار کی شرح کے ضمن میں اس طور ادا کر دیے کہ قلیل تامل سے خود بخود واضح ہو جائیں ۔ مبتدیوں کے لیے یہ اختصار شاید نامناسب ہو ، لیکن راقم نے محض مبتدیوں کے خیال سے کتاب کی طوالت کو جائز نہ سمجھا[1] ۔''

لیکن اسی بیان کو بنیاد بنا کر عبدالباری آسی نے اسے شرح اشارات اور طالب علموں کے لیے غیر مفید بتایا ہے[2] ۔

حسرت موہانی کا اختصار اور جامعیت ، نظم طباطبائی کی طوالت اور علمیت اور حالی کے اعتدال کی وضاحت کے لیے یہاں محض ایک شعر کی شرح نقل کی جاتی ہے ۔ جس کے تقابل سے با آسانی تینوں شارحین کی شروح اور مزاج کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے :

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

حالی : ''تمام ملتوں اور مذہبوں کو منجملہ دیگر رسوم کے قرار دیتا جن کا ترک کرنا اور مٹانا موحد کا اصل مذہب ہے اور کہتا ہے یہی ملتیں جب مٹ جاتی ہیں تو اجزائے ایمان بن جاتی ہیں[3] ۔''

حسرت موہانی : ''جب ترک رسوم مذہب قرار پایا تو جتنی ملتیں مٹتی جاتی ہیں وہ گویا اجزائے ایمان بن جاتی ہیں ۔

نظم طباطبائی : ''ہم موحد ہیں یعنی وحدت مبدا کے قائل ہیں اور اس کی ذات کو واحد سمجھتے ہیں اور واحد[4] وہ جس میں نہ تو اجزائے مقداری ہوں جیسے طول و عرض وغیرہ

---

۱ - دیوان مع شرح ، حسرت موہانی ، ص ۵ ۔
۲ - مکمل شرح دیوانِ غالب ، عبدالباری آسی ، ص ۲۹ ۔
۳ - یادگار غالب ، مولانا حالی ، ص ۱۵۳ ۔
۴ - دیوان مع شرح ، حسرت موہانی ، ص ۹۵ ۔

اور نہ اجزائے ترکیبی ہوں جیسے ہیولیٰ و صورت اور نہ ہی اجزائے ذہنی ہوں جیسے جنس و فعل۔ غرض کہ اس کا علم محض سلبیات کے ذریعے سے حاصل ہے۔ جیسے کہیں کہ اس کا شریک نہیں ہے، وہ جسم نہیں ہے، وہ متحیز نہیں ہے وہ مرئی نہیں ہے، وہ عاجز نہیں ہے، وہ جاہل نہیں ہے، وہ حادث نہیں ہے، وہ علت موجبہ نہیں ہے۔ یہی سب سلبیات کہ ان کے اعتقاد سے اور سب ملتیں باطل اور محو ہو جاتی ہیں، عین اجزائے توحید ہیں''۔[1]

قطع نظر اس امر کے کہ نظم طباطبائی نے اپنی تشریح میں جن فلسفیانہ اصطلاحات کو استعمال کیا ہے وہ عام قاری کی فہم سے بالا ہیں۔ یہ شرح شعر کی شرح کہلانے کی بھی مستحق نہیں۔ یہاں واضح طور پر شارح نے اپنے علم کے اظہار کو شرح نگاری پر مقدم ٹھہرایا ہے اور علم بھی اعتباری نوعیت کا کیونکہ ان کا یہ کہنا کہ واحد کا علم محض سلبیات کے ذریعے سے حاصل ہے درست نہیں کیونکہ جہاں سلبی طور پر وہ صفات بالا سے مصفیٰ و منزہ ہے وہاں اثباتی طور پر وہ اپنی پہچان کے لیے رحمٰن ہے، رحیم ہے، قادر ہے، قدیر ہے، حی ہے، قیوم ہے، مالک یوم الدین ہے۔ مزید براں نظم طباطبائی کا یہ کہنا بھی غلط ہے کہ:

''یہی سب سلبیات کہ ان کے اعتقاد سے اور سب ملتیں باطل اور محو ہو جاتی ہیں اجزائے توحید ہیں''۔

غالب واضح طور پر ملتوں اور رسوم کے مٹانے کی بات کرتا ہے اور یوں توحید وجودی کا اثبات کرتا ہے جب کہ نظم کا بیان اس کے متضاد ہے۔ اس ضمن میں حالی اور حسرت موہانی کی شرح اپنے اختصار کے باوجود شعر کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے کہ ترک رسوم مذہب

۱۔ شرح دیوانِ غالب، نظم طباطبائی، ص ۱۳۷۔

قرار پایا تو اب جس قدر ملتیں اور رسمیں مٹتی جائیں گی اجزائے ایمان بنتی جائیں گی ۔ کیونکہ بقول حالی ملتوں اور مذہبوں کو منجملہ دیگر رسوم کے قرار دیتا ہے جن کا ترک کرنا اور مٹانا موحد کا اصل مذہب ہے (تاہم خود شعر کا خیال قول محال ہے جس کی بحث آگے آئے گی) ۔

حسرت موہانی کی شرح میں اعتدال کا ایک رنگ اس صورت بھی ظاہر ہوا ہے کہ نہ تو انھوں نے حالی سے محض ستائش اور تعریف کرنے والا لہجہ قبول کیا اور نہ نظم طباطبائی ہی کے بیان کردہ یا خود اپنی طرف سے اعتراضات اٹھائے ہیں ۔ ان کا انداز اس لحاظ سے بھی معتدل نوعیت کا ہے کہ وہ شرح نگاری کو اولیت دیتے ہیں اور کوشش کرتے ہیں کہ کم سے کم الفاظ و عبارت کے ذریعے شعر کے مرکزی خیال کو گرفت میں لیا جائے ۔ یہ انداز تشریح اس تفصیلی اظہار کے پیرائے سے نسبتاً اس لیے بہتر ہے کہ تھوڑے سے تامل کے ساتھ قاری شعر کے اصل مفہوم کو سمجھ لیتا ہے ۔ تفصیل اور پھیلاؤ میں دشواری یہ ہوتی ہے کہ اس میں سے اصل شرح تلاش کرنا مسئلہ بن جاتا ہے ۔ اگر شرح نگاری کا کوئی اسلوب و انداز متعین کیا جائے تو اس میں وضاحت اور پھیلاؤ کے برعکس اختیار و اعتدال ہی کو جگہ دی جائے گی ۔

گو کہ حسرت موہانی نے نظم طباطبائی کی طرح شرح کرتے ہوئے لسانی اور عروضی مسائل نہیں اٹھائے اور نہ لفظوں ہی کے اس قسم کے استعمالات میں پڑے کہ دلی و لکھنؤ کے موازنے کا الزام دھرا جائے اور شاید یہ حسرت کے پیش نظر بھی نہ تھا لیکن اس کے باوجود ان کے شعری ذوق میں زبان و اظہار کی ایک ایسی اہمیت ہے جس کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اور یہ اسی ذوق اور مزاج کا اثر ہے کہ دیباچہ میں جہاں غالب کی شاعری کا جائزہ لیا ہے وہاں لسانی لحاظ سے ذوق کو غالب پر مقدم ٹھہرایا ہے ۔ ان کے الفاظ ہیں کہ :

" زبان کے معاملے میں غالب کے دہلوی ہم عصروں میں استاد ذوق سب سے زیادہ محتاط ہیں اور اس لحاظ سے ہمارے نزدیک اگرچہ بہ حیثیت مجموعی ، غالب ، ذوق و مومن سے افضل ہیں، لیکن صرف

اردو شاعری کے لحاظ سے ذوق کا درجہ غالب اور غالب کا مومن سے بلند ہے''۔

یہاں سہواً وہ ''اردو شاعری'' لکھ گئے ورنہ مراد ان کی ''اردو زبان'' ہے۔ کیونکہ یہی وجہ فضیلت بن سکتی ہے اور اس میں شک نہیں کہ ''اردویت'' ہی کو ذوق کا حصہ قرار دیا گیا۔۔۔

حسرت موہانی کی شرح میں ایسے نقائص بھی ہیں جو ان کی شرح کو ایک بلند مقام عطا کرنے میں مانع ہیں، مثلاً ایک تو انہوں نے بہت سارے اشعار کو آسان سمجھ کر ترک کر دیا۔ حالانکہ ان کے ترک کردہ بے شمار اشعار میں شارحین کے درمیان اختلاف ہے۔ چنانچہ صرف ان کی شرح تفہیم غالب کے لیے ناکافی ہے۔

حامد حسن قادری لکھتے ہیں:

''حسرت صاحب نے شوق اختصار میں بہت سے قابل تشریح اشعار ویسے ہی چھوڑ دیتے ہیں۔ قابل شرح نہ ہونے کے یہ معنی نہیں ہیں کہ شارح ان کو آسانی سے سمجھ گیا یا منتہی و عالم کو سمجھنے میں دشواری نہ ہوگی۔ اوسط درجے کے ذہنوں اور استعدادوں کو پیش‌نظر رکھنا چاہیے''[۲]۔

دوسرا ان کے اختصار میں جہاں جامعیت ملتی ہے وہاں کبھی کبھی ایسا ابہام پیدا ہو جاتا ہے جس سے شعر کا مفہوم واضح نہیں ہوتا۔ عبدالقادر سروری نے بھی اس نقص کی جانب ان الفاظ میں توجہ دلائی ہے کہ:

''اختصار کے التزام کی وجہ سے بعض اشعار غیر واضح بھی رہ گئے۔ مثلاً ذیل کا شعر کہ:

ساز یک ذرہ نہیں فیض چمن سے بیکار
سایۂ لالۂ بے داغ سویدائے بہار

۱۔ دیوان مع شرح۔ حسرت موہانی، ص ۱۶۔
۲۔ نقد و نظر۔ حامد حسن قادری، ص ۳۶۔

اس کی شرح کی ہے کہ "فیض چمن سے ایک ذرہ بھی انکار نہیں ہے حتیٰ کہ لالہ کا سایہ بھی گویا بہار کے دل کا سویدا ہے[1]"۔ ایک اور بات جو بظاہر ایسا کوئی نقص تو نہیں لیکن حسرت جیسے شارح سے متوقع امیدوں کے حوالے سے نقص ضرور بن جاتا ہے۔ یعنی یہ کہ انھوں نے اکثر مقامات پر متقدمین سے غالب اور حالی کی شرح اور ایک جگہ شوکت میرٹھی کی شرح کو من و عن نقل کیا ہے۔ لیکن بعض ایسے مقامات پر جہاں ان کی رائے کی ضرورت تھی انھوں نے وہاں اپنی رائے نہیں دی۔ مثلاً مطلع سر دیوان کے بارے میں نظم طباطبائی کے اعتراض کو اگر رد کرنے کی نہیں تو کم از کم اس پر اپنی رائے دینے کی ضرورت تھی لیکن حسرت نے محض غالب کے خطوط سے شرح نقل کرنے کو کافی خیال کیا، جو کافی نہیں اور اسی طرح دوسرے اشعار کے بارے میں اپنی سکوت اختیار کیا ہے۔

جہاں تک شرح کی صحت کا تعلق ہے۔ تو اس میں ان کا درجہ نظم طباطبائی سے بڑھا ہوا ہے۔ لیکن یہ ان کی فضیلت نہیں کیونکہ انھوں نے اکثر ایسے اشعار کو بغیر شرح چھوڑا ہے جس میں غلطی اور اختلاف کا امکان تھا۔ مثلاً نظم طباطبائی کو اس شعر کے سمجھنے میں غلطی ہوئی کہ:

> وائے دیوانگیٔ شوق کہ ہر دم مجھ کو
> آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہونا

سیدھا سادہ مجازی مفہوم کا حامل شعر ہے۔ لیکن طباطبائی کو لفظ "دم" سے ٹھوکر لگی کہ وہ سیدھی راہ بھول گئے اور لکھا:

"ہر دم یعنی ہر مرتبہ سانس لینے میں اس مبدا حیات وجود کی طرف دوڑتا ہوں اور اپنی نارسائی سے حیران ہو کر رہ جاتا ہوں[2]"۔

۱۔ بین الاقوامی غالب سیمینار (غالب کے اردو کلام کی شرحیں) عبدالقادر سروری، ص ۱۳۱۔

۲۔ شرح دیوان اردوئے غالب، نظم طباطبائی، ص ۲۶۔

حسرت موہانی نے اس شعر کی شرح نہیں لکھی ۔ لیکن بعض مقامات پر خود انھوں نے آسان اشعار کی شرح کو سمجھنے میں غلطی کی ہے ۔ مثلاً :

لے تو لوں سوتے میں اس کے پاؤں کا بوسہ مگر
ایسی باتوں سے وہ کافر بدگماں ہو جائے گا

''ایک مطلب اس شعر کا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اگر محبوب خواب میں آئے اور میں اس کے پاؤں کا بوسہ لے لوں تو وہ بدگمان ہو کر خواب میں بھی آنا چھوڑ دے گا'[1] ۔

ایک تو شرح غلط لکھی ہے کہ محبوب کے سوتے میں پاؤں کے بوسہ لینے کو خواب میں آنے اور اس کے پاؤں کا بوسہ لینے سے تعبیر کیا اور دوسری آدھوری ۔ جیسا کہ ان کی شرح کے ابتدائی الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ اگر کوئی اور معنی ان کے ذہن میں ہیں تو اس سے قاری کی واقفیت کی کوئی صورت بہرحال نہیں ۔ ان کے برعکس نظم طباطبائی کا یہ اختصار ملاحظہ ہو ۔ ''یعنی میری محبت کو پاک محبت پھر نہ سمجھے گا[2]''۔

حسرت موہانی کی شرح میں ایک خاص رنگ جو اس دور کے دوسرے شارحین کے یہاں اس انداز سے نہیں وہ مذہبی رنگ یا سوچ ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ غالب کی شاعری کے ضمن میں مذہبی مسائل اٹھانے نا گزیر ہیں ۔ لیکن حسرت کا یہ خاص مذہبی مزاج ہے جس کے تحت وہ اختلافی اشعار کی شرح کے آخر میں '' واللہ اعلم'' لکھتے ہیں یا مثلاً اس شعر کے آخر میں کہ :

''اگر مسیحا سے مریض عشق اچھا نہ ہو تو
پھر مسیحا کی کیا سزا معاذ اللہ[3]''

---

۱ ۔ دیوان مع شرح حسرت موہانی ، ص ۲۶-۲۷ ۔
۲ ۔ شرح دیوان اردوئے غالب نظم طباطبائی ، ص ۳۷ ۔
۳ ۔ دیوان مع شرح ، حسرت موہانی ، ص ۵۲ ۔

حسرت موہانی نے نظم طباطبائی کے برعکس پوری غزل لکھ کر شرح کی ہے اور ان کے اس انداز کو بعد میں نظامی بدایونی نے اپنایا جو دراصل غالب کے دیوان کے مرتب ہیں لیکن انھوں نے حاشیہ بڑے سلیقے سے لکھا ہے جس میں انھوں نے مشکل الفاظ اور خیالات کی وضاحت کی ہے جس کی وجہ سے وہ شارحین غالب میں شمار ہونے لگے۔ گو بعض شارحین اب بھی اس بات پر مصر ہیں کہ :

"یہ شرح ، ہرگز شرح کے نقطۂ نظر سے نہیں لکھی گئی تھی ، بلکہ محض اردو دیوان غالب کو بعض بعض نوٹوں کے ساتھ بہ حسن و خوبی طبع کرنا منظور تھا ، جو فرض بہت اچھی طرح ادا کیا گیا ہے ۔ لہذا یہ زیادہ نوٹس کے قابل نہیں ہے[۱]" ۔

لیکن ہمارے خیال میں خود فاضل شارح کی یہ رائے زیادہ توجہ کے قابل نہیں ہے ۔ کیونکہ اس دیوان غالب اور شرح نے غالب فہمی کے ذوق کو نہ صرف وسیع کیا ہے بلکہ آسان بنایا ہے اور اس کا ثبوت اس امر سے بھی ہوتا ہے کہ ہاتھوں ہاتھ اس شرح کے پانچ ایڈیشن فروخت ہو گئے ۔

نظامی بدایونی نے اپنے ماخذوں میں نظم طباطبائی ، مولانا حسرت اور خود رقعات غالب کا ذکر کیا ہے لیکن یہ عجیب بات ہے کہ وہ مولانا حالی کا نام نہیں لیتے حالانکہ شرح کے مطالعہ سے حالی کے اثرات کا سراغ ملتا ہے ۔ دوسری طرف انھوں نے اپنی شرح کا جواز ان لفظوں میں پیش کیا ہے :

"اُن (غالب) کے دقیق اشعار اور فارسیت کے رنگ نے یہ ضرورت پیدا کر دی کہ اس کے مطالب کو عام فہم اور آسان بنانے کے لیے دیوان کی شرح لکھی جائے[۲]"۔

۱ ۔ عنقائے معنی ۔ سرخوش ، ص ش ۔
۲ ۔ دیوان مع شرح ۔ نظامی بدایونی ، ص ۳۳ ۔

لیکن یہاں وہ یہ وضاحت نہیں کرتے کہ متقدمین شارحین کی شروع کی موجودگی میں اُن کی شرح کا کیا جواز ہے ۔ کیا شرح نگاری کرتے وقت اُن کے سامنے یہ مسائل لہ تھے اور انھوں نے غالب کے کلام کو سہل نہیں بنایا یا اگر ان میں کوئی خرابی ہے تو کیا ہے یہ اور ایسے ہی دوسرے سوالات کا کوئی جواب شرح لظامی سے نہیں ملتا ۔ ہاں خود شرح ان تمام سوالوں کا جواب ہے ۔

شرح کی ابتداء میں ایک دیباچہ ہے جس کے بارے میں خیر بھوروی کا خیال ہے کہ ڈاکٹر سید محمود کا فاضلانہ مقدمہ ہے ۔ جس نے دیوان اور شرح کو ''خاصے'' کی چیز بنا دیا ہے[1]۔

لیکن یہ رائے کچھ بہت زیادہ محتاط نہیں ۔ اس میں شک نہیں کہ انھوں نے غالب کی شاعری پر عمدہ بحث کی ہے لیکن بعض اوقات اشعار میں ایسی کھینچاتانی کی ہے ۔ جس مفہوم کا متحمل شعر نہیں ہو سکتا یا کم از کم وہ غالب کے معنی قرار نہیں دیے جا سکتے ، مثلاً انھوں نے بہت سارے ایسے اشعار کو ۱۸۵۷ء کے المیہ کی پیداوار قرار دیا ہے جو تحقیق ۵۷ء سے پہلے ہیں ۔ اسی طرح اس شعر کی سیاسی شرح ملاحظہ ہو :

جاں فزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آ گیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہو گئیں

''حکومت ہی اصل میں قوموں کی زندگی کا باعث ہوتی ہے اور جب کسی قوم کو حکومت حاصل ہوگی تو سب کچھ مل گیا اور اس قوم میں زندگی آ گئی[2]'' ۔

ظاہر ہے اسی اطلاق نوعیت کی تشریحات غالب کے اشعار سے زیادہ متعلق ہیں شرح اشعار میں ایک خاص چیز اس روایت کی پیروی ہے

---

۱ ۔ شارحین غالب ، قومی زبان اپریل ۱۹۶۹ء ، ص ۲۲ ۔
۲ ۔ دیوان مع شرح ۔ لظامی بدایونی ، ص ۲۷

جو دراصل والہ، اور شوکت میرٹھی ایسے شارحین نے شروع کی کہ مشکل الفاظ کی لغت شروع میں لکھی جائے۔ حالی، نظم طباطبائی اور حسرت موہانی نے مشکل الفاظ کی تشریح نہیں کی حالانکہ یہ ایک بہتر طریقہ تھا اور اس سے شعر کے مفہوم کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے اس کے علاوہ بھی نظامی نے بعض ایسی احتیاطوں کا ذکر کیا ہے جو کسی دوسرے شارح کے پیش نظر نہیں رہیں۔ مثلاً مرکب الفاظ کو الگ الگ لکھا گیا ہے۔ لیکن کتابت کی صحت اور الفاظ کی لکھاوٹ و نشست پر بھرپور توجہ دینے کے باوجود بعض غلطیاں پھر بھی موجود ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ دوسرے مرتبین سے بہرحال سبقت لیے ہوئے ہیں اور اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے دیوان مرتب کرتے وقت بے شمار نسخوں سے مدد لی اور محنت کی۔

نظامی نے متقدمین شارحین کی شرح میں اغلاط کی جانب موقع و محل کے مطابق اشارہ کیا ہے۔ چنانچہ کہیں کہیں جوابی نوعیت کی شرح لکھنے کا انداز ملتا ہے۔

مثلاً نظم طباطبائی نے اس شعر پر کہ:

نہ لیں غمزہ ادا کر حق ودیعت ناز
نیام پردہ زخم جگر سے خنجر کھینچ

اعتراض کرتے ہوئے لکھا تھا:

"نیام سے خنجر یعنی الف نکال ڈالنے سے نیم تو بنا مگر اس خنجر سے معنی کا بھی خون ہو گیا[۱]"۔

نظامی نہ تو اس اعتراض کو رد کرتے ہیں اور نہ اس کی وضاحت کرتے یا صحیح کہتے ہیں۔ البتہ تعریف اس طرح سے کرتے ہیں کہ جیسے نظم ان کے ذہن پر سوار ہو۔ "غمزہ کے معنی آنکھ سے اشارہ کرنے

۱۔ شرح دیوان اردوئے غالب، نظم طباطبائی، ص ۶۷۔

کے ہیں۔ اس لیے لیم وا آنکھوں سے اشارے کے لیے "نیم غمزہ" غالب نے استعمال کیا ہے۔ نہایت بلیغ مضمون ہے۔ لیم و لیام کی صنعت بجائے خود قائم رہے اور شعر کا مطلب بھی موجود ہے[۱]۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ خود انھوں نے مطالب شعر کی فہم میں جو غلطیاں کی ہیں وہ اس سے کہیں زیادہ بڑی ہیں جو انھیں دوسروں کے یہاں نظر آتی ہیں، مثلاً اس شعر کو تو وہ بالکل نہ سمجھ سکے اور ان سے قبل شارحین مثلاً نظم طباطبائی اور حسرت موہانی بھی شاید پورے طور پر شعر کو واضح نہ کر سکے۔ نظامی کی شرح ملاحظہ ہو:

سن اے غارت گر جنس وفا سن
شکست قیمت دل کی صدا کیا

"شکست دل" کو شاعر نے "شکست قیمت دل" سے تعبیر کیا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ شکست دل کی صدا اگر تجھے اچھی معلوم ہوتی ہو تو دل شکنی کیے جا اور یہ صدا سنے جا[۲]"۔

یہاں شارح واضح طور پر "شکست قیمت دل" کی ترکیب کو نہ سمجھ سکے اور "صدا معلوم" کا مفہوم بھی ان کی گرفت میں نہ آیا اور صحیح شرح کرنے سے قاصر رہے[۳]"۔

پورے دیوان غالب میں سے انھوں نے صرف ایک شعر کے بارے میں لکھا ہے کہ:

"خیال کے اعتبار سے یہ شعر کلام غالب کے پایہ سے گرا ہوا ہے اور سارے دیوان میں صرف ایک شعر ہے[۴]"۔

۱۔ دیوان مع شرح، نظامی بدایونی، ص ۴۸۔
۲۔ دیوان مع شرح، نظامی بدایونی، ص ۲۰۔
۳۔ تقابلی مطالعہ اشعار شرح میں ملاحظہ کیجیے۔
۴۔ دیوان مع شرح، نظامی بدایونی، ص ۴۸۔

اور وہ شعر یہ ہے :

پنہاں میں گذرتے ہیں جو کوچے سے وہ میرے
کندھا بھی کہاروں کو بدلنے نہیں دیتے

نظامی کی شرح چونکہ بنیادی طور پر ''حاشیہ'' لکھنے کے خیال سے جنم لیتی ہے اس لیے اس میں اختصار نمایاں ہے اور اس اختصار کی روایت میں وہ حسرت کے مماثل ہیں ۔ لیکن حسرت کے برعکس انھوں نے تقریباً تمام اشعار کی وضاحت کی ہے اور خاص طور پر مشکل اشعار کی وضاحت بہ تفصیل کی ہے ۔ نیز حسرت موہانی کے برعکس انھوں نے کلام غالب کے فکری اور فنی دونوں پہلوؤں پر اکثر مقامات پر اپنی آرا کا اظہار کیا ہے اور اکثر مقامات پر نظم طباطبائی کی طرح کلام کی لفظیات اور معنویت کو سراہا ہے ۔ بعض اوقات میں ایک اشارے سے معنی کی جالب خوبی سے اشارہ کرتے ہیں کہ مفہوم واضح ہو جاتا ہے ، مثلاً :

دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا
بارے اپنی بے کسی کی ہم نے پائی دادیاں

''لگ گیا ۔ مرض لگ گیا ہے[۱]''۔

ظاہر ہے کہ محض اس اشارہ سے مفہوم واضح ہو جاتا ہے ۔ لیکن بعض اوقات یہی اختصار ، مفہوم کو گرفت میں لینے سے قاصر رہتا ہے :

ہیں زوال آمادہ ، اجزا آفرینش کے تمام
مہر گردوں ہے چراغِ رہ گذار بادپاں

''زوال آمادہ'' آمادہ زوال ہے[۲]''۔

شعر چونکہ مشکل ہے اس لیے محض ایک لفظ کے معنی بیان کر دینے یا ترکیب کو الٹ دینے سے مفہوم واضح نہیں ہوتا ۔ چنانچہ وہی اختصار جو پہلے خوبی تھی ، یہاں عیب بن گیا ۔

---

۱ ۔ دیوان مع شرح ۔ نظامی بدایونی ، ص ۹۰ ۔
۲ ۔ دیوان مع شرح ، نظامی بدایونی ، ص ۹۰ ۔

شرح نگاری میں لفظی اور معنوی خوبیوں کی جانب اس انداز سے کہ :
"اس شعر کی ترکیب لفظی پُر لطف ہے"[1]۔

یا یہ شعر بھی اعلیٰ درجے کا اخلاق شعر ہے :

نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں
شبِ فراق سے روزِ جزا "زیادہ" نہیں

ہنگامہ زبونیٔ ہمت ہے انفعال
حاصل نہ "کیجیے" دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

جیسے اشارے اور آراء ملتی ہیں لیکن زیادہ تر ان کی توجہ شعر کی لفظیات کی جانب رہتی ہے اور یہ لسانی اثرات نظم طباطبائی کی روایت کو مضبوط کرنے والے ہیں ۔ لیکن نظامی کے بعد جس شارح نے واضح طور پر غالب کو ایک مزاج کے حوالے سے سمجھنے کی روایت قائم کی اور جو بعد میں دوسرے شارحین کے یہاں پروان چڑھی وہ مولانا سہا بلند شہری ہیں ۔ مولانا سہا کی شرح کے بارے میں نہ جانے کس ترنگ میں مولانا عبدالباری آسی نے یہ جملہ لکھ دیا کہ :

"میں تو اتنا ہی عرض کر سکتا ہوں کہ مولانا سہا کو غالباً کوئی کام نہ تھا تو یہ شرح لکھ ماری[2] ۔"

لیکن یہ رائے حقیقت سے کوئی تعلق نہیں رکھتی ۔ مولانا سہا کی شرح میں مفہوم کی وضاحت ، صراحت ، مشکل الفاظ ، محاورات اور تراکیب کی وضاحت ، ایک ایسی چیز ہے جو ان سے قبل دوسری شرحوں میں نہیں ملتی ۔ انھوں نے مشکل الفاظ کے معنی لکھنے کا وہ انداز جو نظامی نے عہد قریب میں اپنایا ،کو زیادہ اہمیت دی اور اس کی وجہ سے مرحوش کو لکھنا پڑا کہ :

---

۱ - دیوان مع شرح ، نظامی بدایونی ، ص ۹۱ ۔
۲ - شرح آسی ، ص ۳ ۔

"اس شرح میں اشعار غالب کے جو مشکل الفاظ ہر جگہ نظر آتے ہیں ان کے معنی بوضاحت بیان کر دیتے ہیں ، اور اسی وجہ سے یہ شرح طلبائے پنجاب میں زیادہ مقبول ہو چکی ہے[۱]۔"

مولانا سہا نے شرح کی ابتدا میں ایک مقدمہ بھی لکھا ہے۔ جس کی ابتدا ہی ڈرامائی انداز میں ہوئی ہے :

"دلائل کی ضرورت نہیں۔ مشاہیر کے اقوال نقل کر کے پڑھنے والوں کو مرعوب کرنا عبث ہے . . . ."

مقدمہ میں ہی انھوں نے شاعری اور دوسرے علوم و فنون مثلاً مصوری اور فلسفہ وغیرہ کا موازنہ کیا ہے۔ اور شاعری کی افضلیت کو ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ علاوہ ازیں غالب کا دوسرے شعراء سے موازنہ کرنے کی جو روایت حسرت موہانی سے شروع ہوتی ہے ، یہاں بھی نظر آتی ہے۔ حسرت موہانی نے گو کہ موازنہ کیا ہے لیکن ان کے موازنہ میں اعتدال اور توازن ہے اور مزید یہ کہ عبارت و انداز بیان بھی معتدل ہے۔ لیکن مولانا سہا کے انداز میں شدت اور انتہا پسندی نمایاں ہے۔ وہ غالب کے سامنے کسی ادیب و شاعر کی حیثیت و اہمیت کے قائل نظر نہیں آتے۔ ملاحظہ کیجئے :

۱۔ متقدمین شعرا اور غالب : "غالب سے پہلے میر۔ سودا اور خواجہ میر درد اردو شاعری کے تین نامور اساتذہ گزرے ہیں۔ لیکن غالب کا مرتبہ باعتبار جامعیت مضمون کے ان تینوں سے بلند ہے[۲]"۔

۲۔ معاصرین غالب : "اب معاصرینِ غالب پر نظر ڈالو تو ان میں صرف مومن اور ذوق قابل ذکر ہیں ، جن میں سے مومن کی خصوصیت شعر محض رنگین نوائی ہے اور ذوق کی خصوصیت محض محاورہ نگاری ، یہ تمام خصوصیتیں جب غالب کے مضامین عالیہ کے سامنے آتی

۱۔ مطالب الغالب ، مولانا سہا ، ص ۳۔
۲۔ مطالب الغالب ، مولانا سہا ، ص ۲۱٦۔

ہیں تو خصوصیتیں نہیں رہتیں''۔

۲ ۔ متاخرین شعرا : ''امیر کا کلام کوئی عیب نہیں رکھتا اور داغ صاف کو اور بے محابہ نگار ہیں (داغ اور امیر کی یہ خصوصیات سہا کی اپنی تشخیص ہیں'')[۲] ۔

گویا غالب کو اس آخری عہد تک بمدارج بلندی حاصل ہے اور میر سے لے کر داغ و امیر تک کی تاریخ شعر میں ، ایک نمایاں ترین حیثیت پر متمکن ہے[۳]''۔

انھوں نے محض اردو شعرا پر ہی غالب کی برتری ثابت نہیں کی بلکہ دوسری زبانوں کے شعراء مثلاً فردوسی اور عمرخیام وغیرہ کو بھی وہ غالب کے مقابلہ میں ہیچ خیال کرتے ہیں اور یہی نہیں کہ انھوں نے شعراء کے موازنہ میں غالب کی برتری کو قائم کیا ہے ۔ بلکہ انھوں نے نثر نگاروں کی صف میں بھی شدید ردعمل کے تحت ان کو سر سید اور حالی پر فائق قرار دیا ہے :

''وہ زبان جو غالب نہایت فصیحانہ قوت سے ، اپنے خطوط اور بعض غزلوں میں استعمال کر گیا ہے ، نہ تو مولوی محمد حسین آزاد کو نصیب ہوئی ، نہ حالی کو اور نہ سر سید مرحوم کو ؛ جن کو آج کل کے لوگ آئمہ زبان کی طرح مانتے ہیں[۴]''۔

طرفداری؁ غالب کے اس رحجان کے تحت انھوں نے کلام غالب کو بجنوری کے انداز میں جو اہمیت اور مقام دیا ہے اس کو تو گوارا کیا جا سکتا ہے کیونکہ غالب کے فنکار ہونے میں تو کسی کو کلام نہیں لیکن

---

۱ ۔ مطالب الغالب ۔ مولانا سہا ، ص ۱۷ ۔
۲ ۔ مطالب الغالب ، مولانا سہا ، ص ۱۷ ۔
۳ ۔ بین الاقوامی غالب سیمینار ، غالب کے اردو کلام کی شرحیں ، سروری ، ص ۱۳۴ ۔
۴ ۔ مطالب الغالب ، مولانا سہا ، ص ۱۱ ۔

اس ترلگ میں انھوں نے حقائق کو بھی مسخ کرنے کی کوشش کی ہے یا پھر یہ ان کی نارسائی فکر ہے کہ وہ ایسا سمجھتے ہیں مثلاً ان کا یہ کہنا

"اگر غور سے دیکھا جائے تو غالب کے سارے مروجہ دیوان میں مشکل سے پندرہ بیس ہی اشعار ایسے ملیں گے جن کو مشکل کہا جا سکتا ہے، اور اس کے دیوان کے بیشتر حصہ کو طلسمِ اشکال قرار دے دینا بڑا ہی ظلم ہے"[1]۔

مولانا سہا کا یہ بیان حقیقت کے اس لیے خلاف ہے کہ اگر پندرہ بیس اشعار ہی مشکل تھے تو پھر سارے دیوان کی شرح کرنی کیا ضروری تھی۔

مولانا سہا کی شرح کی خاص بات دراصل انکی اپنی ذہنی افتادِ طبع کے وہ اثرات ہیں جن کے تحت وہ اشعار کو متصوفانہ تاویلات دیتے ہیں، اس سے قبل اس نوعیت کا رحجان کسی شارح کے یہاں نظر نہیں آتا۔ البتہ بعد میں یہ روایت بن گئی اور بے خود دہلوی اور یوسف سلیم چشتی نے خاص طور پر اس کو قبول کیا۔ یہ انداز نگاہ اگر ایک حد کے اندر رہے تو کوئی معیوب بات نہیں اور غالب کا وحدت الوجودی پس منظر اس کو قبول بھی کرتا ہے لیکن مولانا سہا کے یہاں یہ لے ضرورت سے زیادہ نظر آتی ہے چنانچہ بعض ایسے اشعار جو واضح طور پر مجازی سطح کے حامل ہیں انھوں نے ان اشعار کو بھی متصوفانہ رنگ میں رنگ دیا ہے، کسی شعر کے مفہوم کا غلط یا صحیح ہونا ایک الگ چیز ہے لیکن یہ کہ اشعار کے پس منظر کو ہی بدل ڈالا جائے، ایک موضوعی نقطہ نگاہ ہے اور شارح کو اپنے تعصبات کے اثرات سے شرح کو بچانا چاہیے کیونکہ اس میں خرابی یہ ہے کہ شعر کے مجموعی فکری تاثر کو تبدیل کر دیتا ہے۔ چنانچہ بعض ایسے اشعار کو بھی انھوں نے وہ تاویل دی ہے جو کسی صورت اس کے متحمل نہیں ہو سکتے تھے مثلاً:

۱۔ مطالب الغالب، مولانا سہا، ص ۱۰۔

یوسف اس کو کہوں اور کچھ نہ کہے خیر ہوئی
گر بگڑ بیٹھے تو میں لائقِ تعزیر بھی تھا

یہاں ان کی تاویل ملاحظہ ہو :-

"جمال یوسفی سے اس حسن مطلق کی تمثیل توہین ہے ۔ میں اس غلط تشبیہ کا مجرم ضرور تھا[1] ۔"

اور نظم طباطبائی کا یہ فرمانا : یعنی اس بات پر وہ اگر بگڑے کہ تم نے مجھے غلام بنایا تو جائز ہے[2] ۔"

ملاحظہ فرمائیے کہ کہاں یوسف کی تشبیہہ حسن مطلق سے اور کہاں اس کا مفہوم غلام ہونا — زمین آسمان کا فرق ہے ۔

یعنی محض محبوب کو غلام ہی نہیں کہا — یوسف کہہ کر بلکہ حسنِ یوسف کی رعایت سے اس کو گویا یوسف جیسا حسین قرار دیا ہے حالانکہ وہ یوسف سے زیادہ حسین ہے ، گویا شعر کی معنویت یوسف کی رعایت سے دہرے مفہوم کی حامل ہے ، غلام ہونا اور حسن یوسفی والے معنی کو اولیت بھی حاصل ہے یعنی میں اسے حسن میں یوسف سے تشبیہہ دوں اور وہ کچھ نہ کہے جب کہ وہ یوسف سے زیادہ حسین ہے ۔ محبوب کو یوسف بمعنی غلام کہنا کچھ زیادہ درست نہیں لگتا ۔ کیونکہ محبوب کو کبھی کسی نے غلام نہیں کہا اس لیے طباطبائی کے معنی بھی زیادہ درست نہیں ۔ اسی طرح یہ شعر کہ :

پوچھ مت رسوائیِ انداز استغنائے حسن
دست مرہون حنا ، رخسار رہن غازہ تھا

مجازی معنوں کے بیان کے بعد جب تاویل کرتے ہیں تو خود کو واضح طور پر ایک مصیبت میں ڈال لیتے ہیں :

---

۱ ۔ مطالب الغالب ، مولانا سہا ، ص ۹۷ ۔
۲ ۔ شرح دیوانِ غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۹۳ ۔

''حسن سے مراد حسن شاہد حقیقی ہی ہے ، اور انداز استغنا کا اشارہ صفت تنزیہ کی جانب ہے ۔ اور حنا و غازہ سے شہود ، نمود و خلق تعبیر ہیں اور رسوائی کے معنی ظہور ، جلوہ ، جلوہ ریزی و تشہیر عام کے ہیں ۔ اب شعر کا مطلب یہ ہو گا کہ کیا کہیں حسن مطلق کے اطلاق و نزہت کی نمود و خلق کے تقیدات و تنزلات سے کیسی کچھ تشہیر ہوئی' عبارت کی پیچیدگی کے علاوہ حقیقت یہ ہے کہ شعری لغت ان معانی کا بوجھ اٹھانے سے قاصر ہے اور یہ ایسی تاویل ہے جو کسی حوالے سے بھی درست قرار نہیں دی جا سکتی — کیونکہ دست ، رخسار ، حنا ، غازہ اور پھر رسوائی ایسے الفاظ مجازی معنوں کے علاوہ کوئی تعبیر قبول ہی نہیں کرتے''۔

مولانا سہا کے اس رجحان پر تبصرہ کرتے ہوئے ناصر الدین ناصر لکھتے ہیں :

''یہ بات مشاہدے میں آئی ہے کہ جہاں کوئی تصوف کا مسئلہ آتا ہے ، سہا اور چشتی بحث کو بہت طول دیتے ہیں اور بعض اوقات بلا ضرورت تدقیق سے کام لیتے ہیں[۲]''۔

مولانا سہا نے اشعار کی شرح تفصیل اور وضاحت سے لکھی ہے اور اکثر مقامات پر ان کی زبان نہایت خوبصورت اور دلکش ہے ، اسی طرح اشعار کو بھی بعض مقامات پر نہایت عمدگی سے واضح کرتے ہیں ۔ لیکن یہ کیفیت بھی ان کی شرح میں کثرت سے دیکھی گئی ہے کہ خود ان کا ذہن اپنے بیان کردہ مفاہیم کی صحت کو تسلیم نہیں کرتا اور یوں وہ دو دو تین تین مطالب اس انداز میں تحریر کرتے ہیں کہ قاری مزید الجھاؤ کا شکار ہو جاتا ہے مثلاً مطلع سر دیوان کی شرح جو انھوں نے دو صفحوں پر لکھی ہے ، کا یہ انداز ملاحظہ فرمائیے کہ کس طرح تکرار سے انھوں نے مفہوم کی قطعیت کو مجروع کر دیا ہے ۔

---

۱ ۔ مطالب الغالب ، مولانا سہا ، ص ۴۳ ۔
۲ ۔ دبستان غالب ، ناصر الدین ناصر ، ص ۳۰۳ ۔

وہ نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا — مولانا سہا :

''یعنی نقش بلباس کاغذی کس کی بیداد تحریر کا فریادی ہے ، یا تصویر اپنی سادگی میں کس کی رنگینی ظاہر کرتی ہے یا تصویر اپنی سادگی ، بے ثباتی اور کاغذی ہستی پر کس سے داد طلب کرتی ہے یا آدمی باوجود حیات مستعار کس کی صنعت و اعجاز خلاق کا ثبوت ہے یا آدمی اپنے مصائب گرد و پیش پر کس کاتب تقدیر سے شاکی ہے یا آدمی باوجود اپنی نمود بے بود کے کس کرشمۂ ایجاد پر دلالت کرتا ہے ، یا یہ جسم فنا پیوستہ یہ ہیولائے ضعیف البیان ، یہ قالب خاکی ، یہ کالبد عنصری کس کے دست رنگین کی صنعت طرازی کا مخلوق و مصنوع ہے یا یہ مظہر ہائیں ظہور فالیہ النسائیہ کس کے جمال حیات سے دست و گریباں ہے ، یا اس نقش میں جو عندلیب نالاں ہے وہ کس گل کی شکوہ و شکایت کرتی ہے[۱]''۔

مولانا سہا کی اس عجیب و غریب شرح پر منظور احسن عباسی تبصرہ کرتے ہیں :

''حرف تردید کی اس مکمل گردان کا ہر صیغہ بجائے خود تذبذب و ابہام کا روشن نمونہ ہے ، بیداد تحریر کا فریادی ، سادگی میں رنگینی ہستی کاغذی پر داد طلبی ، حیات کی صنعت وغیرہ کسی خیال کو لے لیجئے خود شعر غالب سے زیادہ پیچیدہ ہے[۲]''۔

تفصیل اور پھیلاؤ کے ساتھ اختصار اور اختصار بے جا کی مثالیں بھی ان کے یہاں موجود ہیں اور بعض اوقات تو محض ایک آدھ لفظ کے معنی لکھنے پر اکتفا کیا ہے حالانکہ ایسے مواقع پر ایک آدھ سطر میں مفہوم واضح کرنا زیادہ بہتر ہوتا—

اس میں تو شک نہیں کہ مولانا سہا کے سامنے متقدمین شارحین کی شروح موجود رہی ہوں گی کیونکہ مقدمہ میں انھوں نے ایسے لوگوں پر

---

۱ - مطالب الغالب ۔ مولانا سہا ، ص ۲ -

۲ - ادب لطیف ، غالب نمبر ٦٩ - منظور احسن عباسی ص ۱۶۲ -

تنقید کی ہے جنھوں نے اشعار غالب میں تاویلات سے انھیں مشکل بنا ڈالا ہے اور حالی تو بہرحال ان کے مطالعے میں ہوں گے، کیونکہ حالی کے ملٹن سے اخذ کردہ اصولوں، سادگی، اصلیت اور جوش وغیرہ کو انھوں نے شعر کی خوبی پر تبصرہ کے ضمن میں رد کیا ہے[1]

لیکن نہ تو انھوں نے دوسرے شارحین کی شرح نقل کی ہے - اور نہ انھوں نے کسی کی شرح سے استفادہ کا اقرار کیا ہے (جو کہ اس سے پہلے شارحین کا طریقہ ہے) سوائے ایک آدھ مقام پر خود غالب کی شرح کے علاوہ - مزید برآں ان کے الفاظ و عبارت سے بھی واضح طور پر کسی شارح کے اثرات کو محسوس کرنا مشکل ہے - البتہ جب وہ بعض اشعار کے مفاہیم بیان کرتے ہیں اور جس رخ پر لے جاتے ہیں تو طباطبائی کا خیال ذہن میں ضرور ابھر آتا ہے -

مولانا سہا نے گو مقدمہ میں دفاعِ غالب کا فریضہ سرانجام دیا - لیکن شرح میں یہ کیفیت نظر نہیں آتی - وہ غالب کے اشعار کی حسن و خوبی یا خامی وغیرہ کے بارے میں خاموش رہتے ہیں - یہ ان کا ایسا رویہ ہے جو ان کے پیش رو شارحین میں نہیں اور ان کے متصل شارح بے خود دہلوی بھی ان سے بالکل الٹ رویے کا اظہار کرتے ہیں - بے خود دہلوی نے جابجا غالب کے اشعار کی تعریف و تحسین کا انداز اپنایا ہے - تاہم ان کا یہ ستائشی انداز بہتات کی وجہ سے اثر کھو بیٹھا ہے - نظم طباطبائی اگر اعتراض کرنے میں تیز تھے تو ان کی تعریف کی بھی اپنی ایک اہمیت تھی - لیکن بے خود دہلوی چونکہ سراپا سر تسلیم خم ہیں، اس لیے وہ طنطنہ نہیں جو نظم کے یہاں نظر آتا ہے - نظم اور دوسرے شارحین کے اس رویہ کا تقابل کرتے ہوئے نظم طباطبائی کی مقالہ نگار لکھتی ہیں :

"غالب کے سارے شارحین غالب سے بے انتہا مرعوب ہیں - جس سے ان کے اسالیب شرح میں ایک انفعالی لہجہ پیدا ہو گیا ہے

---

۱ - مطالب الغالب - مولانا سہا ص ۱۲، ۱۳ -

لیکن طباطبائی کے یہاں یہ انفعالی کیفیت نہیں۔ بلکہ اپنے عرفان (Appreciation) پر انھیں اعتماد ہے[1]۔"

ویسے بھی یہ شرح دراصل نظم طباطبائی کے جواب میں لکھی گئی ہے۔ چنانچہ بجا طور پر یہ نظم طباطبائی کی لکھنوی دبستان کی شرح کے مقابلہ میں دہلوی دبستان کی شرح ہے۔ دیباچہ نگار آغا طاہر نبیرۂ آزاد لکھتے ہیں :

"مرزا غالب دہلی کی جان ، اردو کی جان ، پھر اب تک کسی دہلی والے نے شرح نہیں لکھی[2]۔"

چنانچہ دہلی والے نے بھی دفاعِ غالب کے فریضہ کو اپنے اوپر لازم جان کر صفحہ اول ہی سے اس کا اظہار شروع کر دیا۔ نظم طباطبائی نے مطلع سر دیوان کو بے معنی قرار دیا تھا۔ بے خود لکھتے ہیں :

"شاعر کے تخیل بلند اور غیر معمولی جدت کا ثبوت کامل ہے ، میری رائے میں شعر معنی خیز اور خیال اچھوتا ہے۔ اس شعر کو بے معنی کہنا انصاف کا خون کرنا ہے[3]۔"

بے خود دہلوی نے ساری شرح میں یہی انداز اپنایا ہے۔ انھوں نے کہیں بھی نظم طباطبائی کا نام نہیں لیا اور مولانا حالی اور غالب کے سوا کسی دوسری شرح کو نقل بھی نہیں کیا لیکن جوابی انداز موجود ہے۔ اور نظم کے اعتراضات کا جواب دینے کی تو کم لیکن محض شعر کی تحسین کرنے کی زیادہ کوشش کی ہے۔ اسی دہلویت کے زیر اثر انھوں نے غالب کے بیشتر اشعار کی تعریف کی ہے اور اسی کے زیر اثر انھوں نے غالب کے لیے مودبانہ اندازِ بیان اختیار کیا ہے۔ نظم طباطبائی اور حسرت موہانی شعر کی شرح شروع کرنے سے قبل لکھتے ہیں کہ : "کہتا ہے"

---

۱ - نظم طباطبائی - ڈاکٹر اشرف رفیع ، ص ۳۱۴ -
۲ - شرح دیوانِ غالب ، مراۃ الغالب ، بے خود دہلوی ، ص ۶ ، ۷ -
۳ - شرح دیوانِ غالب ، مراۃ الغالب ، بے خود دہلوی ، ص ۱ -

جب کہ بے خود دہلوی نے تقریباً تمام اشعار شروع کرنے سے قبل ''فرماتے ہیں ......'' تحریر کیا ہے - یہی انفعالی انداز ہے جو سب سے زیادہ بے خود میں ہے -

شرح کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے نظم طباطبائی کی شرح کو سامنے رکھ کر شرح لکھی ہے اور بہت زیادہ فائدہ اٹھایا ہے - یہ کچھ انھیں پر منحصر نہیں ، تمام شارحین کا یہ حال ہے اور صورت حال یہ ہے کہ نظم طباطبائی کو پڑھے بغیر تو شرح بھی نہیں کی جا سکتی - بقول ناصرالدین ناصر

''یہ شرح بلا شبہ ایسے مقام کی حامل ہے کہ اس کے بعد سے اب تک کسی شارح نے بھی نظم طباطبائی کے بغیر اس میدان میں قدم رکھنے کا حوصلہ نہیں کیا ۱ ''

لیکن بے خود دہلوی نے اتنے بھرپور استفادہ کے باوجود نہ صرف یہ کہ بغیر نام لیے ان پر اعتراضات کیے ہیں بلکہ معمولی سا اعتراف بھی استفادہ کا نہیں کیا - شرح کے تقابلی مطالعہ سے صورت حال یہاں تک سامنے آتی ہے کہ انھوں نے اکثر اشعار کے مطالب تو نظم طباطبائی والے ہی تحریر کیے ہیں بلکہ یہاں تک بھی کیا ہے کہ محض چند لفظوں کے الٹ پھیر کے بعد انھیں کے الفاظ میں بغیر حوالہ کے وہی مطالب لکھ دیے ہیں - ظاہر ہے یہ رویہ دیانت داری کے خلاف ہے ؛ ملاحظہ ہو ایک دو اشعار کی شرح جس سے بے خود دہلوی کے اس انداز کا سراغ لگایا جا سکتا ہے :

از مہر تابہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

بے خود دہلوی فرماتے ہیں مہر سے ذرہ تک عالم میں ، رخ و رخ اور دل و دل آپس میں آئینہ ہیں ، اُس کو اس میں ، اس کو اُس میں اپنی ہی صورت نظر آتی ہے ، مطلب یہ ہے کہ

---

۱ - مراۃ الغالب ، بے خود دہلوی ، ص ۱۷۴-۱۷۵ -

سارا عالم متحد بہ وجود واحد ہے اور ایک ذات کو دوسری ذات سے غیریت نہیں ہے یہ اس کو اپنے آپ میں اسی طرح دیکھتا ہے جس طرح آئینہ میں کوئی اپنی صورت دیکھے۔ جب یہ حال ہے تو طوطی شش جہت میں سے جس طرف منہ کرے یہ آئینہ اس کے سامنے موجود ہے۔ طوطی کی مثال آئینہ سے استعارتاً لکھی گئی ہے، مراد اس بیان سے وہ صوفی شخص ہے جس کو یہ اتحاد باہمی دکھائی دیتا ہے اور وجد و حال کی حالت میں نعرۂ اناء الحق بلند کرتا رہتا ہے[1]۔"

یہ شرح اور اس کا اسلوب بے خود دہلوی کے مجموعی انداز سے مختلف ہے، یہ انداز جس میں علمیت کی جھلک بھی ہے اور مشکل پسندی کا عنصر بھی نظم طباطبائی ہی سے خاص ہے، ملاحظہ ہو اسی شعر کی شرح۔

نظم طباطبائی: "یعنی عالم میں رخ و رخ اور دل و دل باہم دگر آئینہ ہیں۔ یعنی اس کو اس میں اپنی صورت دکھائی دیتی ہے اور اس کو اس میں۔ غرض یہ ہے کہ سارا عالم متحد بہ وجود واحد ہے اور ایک کو دوسرے سے غیریت نہیں، یہ اس میں اپنے تئیں اس طرح دیکھتا ہے جیسے آئینہ میں کوئی دیکھے۔ جب یہ حالت ہے تو طوطی جس طرف رخ کرے آئینہ سامنے موجود ہے۔ طوطی محض استعارہ ہے، مراد اس سے وہ شخص ہے جسے یہ اتحاد دکھائی دے اور وجد و حال میں ترانہ اناء الحق بلند کرے[2]۔"

دونوں شروح کے تقابل سے واضح ہوتا ہے کہ بے خود دہلوی نے محض چند الفاظ تبدیل کر کے شرح کو بغیر حوالے کے نقل کیا ہے۔ اس

۱۔ مراۃ الغالب، بے خود دہلوی، ص ۱۷۴، ۱۷۵۔

۲۔ شرح دیوان غالب، نظم طباطبائی، ص ۱۶۸-۱۶۹۔

مطالعہ کے لیے صرف ایک شعر کی شرح مزید لکھی جاتی ہے ۔ غالب کی ایک غزل جس کا مطلع ہے

مسجد کے زیر سایۂ خرابات چاہیئے
بھوں پاس آنکھ قبلۂ حاجات چاہیئے

میں ایک قطعہ ہے :

سر پائے خم پہ چاہیئے ہنگامِ بے خودی
رو سوئے قبلہ وقتِ مناجات چاہیئے
یعنی بحسبِ گردش پیمانہ صفات
عارف ہمیشہ مست مےٗ ذات چاہیئے
نشو و نما ہے اصل سے غالب فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیئے

اس کی تشریح ملاحظہ ہو :

بے خود دہلوی : " اس سارے قطعہ میں تصوف کے خیالات کو باندھا ہے اور ان شعروں میں یہ تین باتیں بیان کی ہیں ، پہلی بات یہ ہے کہ تمام عالم اجسام کا مبدأ جسم و شکل سے منزہ ہے اور اس عالم ظہور سے باہر ہے جس طرح درخت کی شاخیں خواہ وہ کتنی ہی گھوں نہ ہوں ، لیکن سب کی سب جڑ سے پھوٹ کر نکلتی ہیں ۔ مگر ان کی جڑ پوشیدہ ہے ۔ دوسری مثال یہ ہے کہ ہر بات خاموشی سے نکلی ہے یعنی اس کے معنی اول ذہن میں گذرتے ہیں بعد ازاں اس سے بات پیدا ہوتی ہے اور خود معنی پوشیدہ ہیں ۔ تیسری مثال یہ ہے کہ چمن میں بہت سے رنگوں کے پھول کھلے ہوئے ہیں اور ہر رنگ کے پھول سے بہار کا وجود ثابت ہوتا ہے ۔ اور یہاں بہار خود آنکھوں سے نہاں ہے ۔ ۔ ۔ ۔ "[۱]

---

۱ - مراۃ الغالب - بے خود دہلوی ، ص ۱۷۸ ۔

نظم طباطبائی : " اس قطعے کا مطلب یہ ہے کہ تمام عالم اجسام کا مبدأ جسم و جسمانیہ سے منزہ ہے اور اس عالم سے باہر ہے - جیسے درخت کی شاخیں سب جڑ سے پھوٹ کر نکلی ہیں لیکن جڑ چھپی ہوتی ہے - دوسری تمثیل یہ ہے کہ جو بات ہے وہ خاموشی ہی سے نکلی ہے - یعنی پہلے معنی اس کے ذہن میں آئے، کہیں اس کے بعد اس سے بات پیدا ہوئی ہے اور خود معنی پوشیدہ ہیں - تیسری تمثیل یہ ہے کہ باغ میں رنگ رنگ کے پھول ہیں اور ہر رنگ میں وجود بہار کا اثبات ہوتا ہے - اور خود بہار آنکھوں سے اوجھل ہے[۱] -"

اس شرح کی دہلویت کا ایک اور رخ جو دراصل شرح کا دوسرا جواز بھی ہے بقول آغا طاہر ابیرۂ آزاد یہ تھا :

" حضرت بے خود صاحب کی شرح زیادہ تر اس خیال سے چھپوائی گئی ہے کہ شاعرانہ ترکیبیں، زبان کے نکتے، دلی والوں کا خاص طرز ادا، عشقیہ جذبات اب عام فہم ہو جائیں[۲]" -

لیکن بے خود دہلوی نے شرح میں یہ فریضہ پوری طرح سے سرانجام نہیں دیا - اکثر مقامات جہاں نظم طباطبائی نے دلی اور لکھنؤ کے محاورہ اور زبان کے استعمال کا فرق ظاہر کیا ہے یا الفاظ کے متروک ہونے کے بارے میں لکھا ہے ان مقامات پر بے خود خاموشی سے گزر جاتے ہیں - چنانچہ یہ شرح نظم طباطبائی کی شرح کی طرح دہلوی زبان یا روزمرہ محاورہ کی ترجمانی کرتے ہوئے لسانی انداز کی شرح نہیں کہی جا سکتی - البتہ اس پر اپنے متصل پیش رو مولانا سہا کے اثرات بہت گہرے ہیں - (یہ اثرات مزاجی اعتبار سے ہیں شرح سہا کے مطالعہ کا نتیجہ نہیں)

بے خود دہلوی کے یہاں تصوف کے افکار کا غلبہ موجود ہے - لیکن مولانا سہا کی طرح اس میں نہ تو شدت ہے اور نہ ہی بے خود کے اس

---

۱ - شرح دیوان اردوئے غالب - نظم طباطبائی، ص ۱۷۲ -
۲ - مراۃ الغالب، دیباچہ (آغا طاہر ابیرۂ آزاد)، ص ۸ -

رخ پر مولانا سہا کے ناگوار اثرات محسوس ہوتے ہیں ۔ بے خود نے کسی شارح سے استفادے کا ذکر نہیں کیا لیکن نظم طباطبائی کے اثرات تو نہایت واضح ہیں ۔ البتہ مولانا سہا کی شرح شاید ان کی نگاہوں سے نہیں گزری اس لیے بعض ایسے مقامات جہاں مولانا سہا نے تاویلی انداز اختیار کرتے ہوئے شرح کا رخ حقیقت کی جانب موڑا ہے وہاں بے خود کے یہاں تاویل نہیں ۔ لیکن خود انھوں نے واضح طور پر بعض مجازی رنگ کے حامل اشعار کو حقیقی رخ دینے کی کوشش کی ہے مثلاً :

منہ نہ کھلنے پر وہ عالم ہے کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا

"معشوقِ حقیقی کا حسنِ دلفریب کس نے دیکھا ہے باوجود اس قدر پردوں کے جو ظہور و تجلیات قلبِ عشاق پر ہو رہا ہے وہ ایسا ہے کہ اس کی صفت بیان ہو ہی نہیں سکتی[1] ۔"

منہ ، زلف ، نقاب اور شوخ جیسے واضح الفاظ کی موجودگی میں اس شعر کی تشریح حقیقی رنگ میں کرنا ، ان کے تصوف کی جانب بڑھے ہوئے رجحان کا عندیہ ہے ۔ علاوہ ازیں دوسرے تمام شارحین نے اس کو مجازی رنگ ہی تک محدود رکھا ہے ۔ اسی طرح ایک اور شعر جس میں ایک لفظ سے نظم طباطبائی کو دھوکا ہوا تھا ، بے خود کے یہاں بھی نظم کی اس غلطی کے اثرات محسوس ہوتے ہیں ۔

وائے دیوانگیٔ شوق کہ ہر دم مجھ کو
آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہونا

"معشوقِ حقیقی کا مشتاق جاہل ہوکر اپنی خودی سے گذر جاتا ہوں اور نارسائی کی وجہ سے حیران ہوکر سوچتا رہ جاتا ہوں کہ میں کہاں اور اس کا دیدار کہاں ؟[2]"

---

۱ - مراۃ الغالب ، بے خود دہلوی ، ص ۲۱ ۔
۲ - مراۃ الغالب بے خود دہلوی ، ص ۲۸ ۔

اس سیدھی سادھی مجازی سطح کے حامل شعر میں بے خود کو نظم کی تقلید میں تاویل کرنی پڑی جب کہ تمام دوسرے شارحین نے اس کو مجازی رنگ میں لیا ہے۔ اور محبوب کے کوچے کی جانب جانا اور ناکام رہنا مراد لیا ہے شاید ایسے ہی مواقع کے لیے آسی نے کہا :

"مطالب میں اضافہ ضرور ہے مگر اپنے زعم میں بعض جگہ کچھ کا کچھ کہہ گئے ہیں[۱] ۔"

جہاں تک بے خود دہلوی کی زبان اور اسلوب کا تعلق ہے یہ نہایت سادہ اور آسان ہے ۔ یہ دراصل اس لسانی رویہ کی یاد دلاتی ہے جو میرامن سے شروع ہوتا ہے کیونکہ مقابل میں نظم طباطبائی کی زبان اپنے ہم وطن ، پیش رو ، رجب علی بیگ سرور کی طرح ہی دقیق ، مشکل اور عالمانہ رنگ کی ہے ۔ ایسے مقامات جہاں نظم طباطبائی تصوف اور فلسفہ کی اصطلاحات میں گفتگو کرتے ہیں شرح ، شعر سے مشکل ہو جاتی ہے ۔ علاوہ ازیں نظم کے انداز بیان میں قدرے کھنچی کا احساس بھی ہوتا ہے جب کہ دوسرے شارحین کے یہاں یہ صورت نہیں ۔ حسرت کی زبان بھی بے خود کے اسلوب کا پیش خیمہ قرار دی جا سکتی ہے ۔ البتہ اپنے متصل پیش رو مولانا سہا کے اثرات ان پر نہیں کیونکہ سہا کی زبان کو بے خود سے نسبتاً کم آسان ہے لیکن اس میں دلکشی اور رعنائی ہے ۔ شبلی نعمانی کا سا اسلوب سہا کے یہاں قدرے کم سطح پر نظر آتا ہے ۔ بے خود کی زبان کے بارے میں افسر صدیقی امروہوی کا خیال ہے :

"بے خود کی شرح بہت آسان زبان میں لکھی گئی ہے ، اس لیے عام لوگوں کو اس کے سمجھنے میں کوئی دقت پیش نہیں آتی[۲] ۔"

عبدالقادر سروری بھی بے خود کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"بے خود کے زمانے میں اور ہم سے قریب تر زمانے میں غالب

---

۱ - مکمل شرح دیوان غالب ۔ عبدالباری آسی ، ص ۳۰ ۔

۲ - قومی زبان ۔ شارحینِ غالب ، افسر صدیقی امروہوی اپریل ۱۹۶۹ء ، ص ۳۰ ۔

کی شاعری کو صحیح شعور کے ساتھ سمجھانے کے لیے بے خود سے بہتر سخن سنج اور سخن فہم شاید ہی میسر آ سکتا تھا ۔ بے خود کی صلاحیت پسند طبیعت نے بہت ہی سلاست اور صفائی سے اشعار کے مطلب کو پیش کیا ہے اور ترکیبوں اور محاوروں کو بھی سمجھانے کی کوشش کی ۔ ۔ ۔''[1]

بے خود کے بارے میں یہ آراء مجموعی طور پر غلط نہیں لیکن یہ باتیں زیادہ تر ان کی شرح کے اس حصہ سے متعلق ہیں جہاں انھوں نے غالب کے سادہ اور آسان اشعار کی تشریح کر رکھی ہے ۔ مشکل اشعار کی شرح میں یا تو وہ نظم طباطبائی کی دقیق زبان ہی تھوڑے سے لفظی تغیر سے نقل کرتے ہیں یا پھر شعر کے مفہوم کو ہی گرفت میں نہیں لے سکتے ۔ یہ وہ مجموعی صورت حال ہے جس کی وجہ سے دہلوی دبستان کی یہ نمائندہ شرح ، نظم طباطبائی کی لکھنوی دبستان کی شرح کے مقابل کم اور چھوٹی معلوم ہوتی ہے نظم طباطبائی کے اعتراضات ہوں یا تحسین ۔ غالب ، دونوں میں علم کی جانداری ہے جب کہ بے خود کے دفاعِ غالب میں عقیدت کا پہلو زیادہ اور علم و عقل کا کم ہے ۔

بے خود کے متصل بعد جس شخص نے دیوان غالب کو طلباء کے لیے آسان بنانے کا فریضہ سر انجام دیا اور اپنی شرح میں بے خود کی سی سادگی اور صفائی پیدا کرنا چاہی وہ سعید الدین ہیں ۔ قاضی سعید الدین احمد اپنی شرح کا جواز ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں :

''بی ۔ اے کی ڈگری کے واسطے دیوان غالب اپنی مخصوص اہمیت کے اعتبار سے داخل نصاب کیا گیا ۔ اس زمانے میں راقم الحروف بی ۔ اے کلاس میں تعلیم پاتا تھا ۔ اگرچہ اس وقت دیوان غالب کی بہت سی شرحیں موجود تھیں لیکن ان میں کوئی بھی اس قدر جامع نہ تھی جو طلباء کی ضروریات کو پورا کر سکتی ہو ۔ ۔ ۔''[2]

---

۱ ۔ بین الاقوامی غالب سمینار ، کلام غالب کی اردو شرحیں ، عبدالقادر سروری ، ص ۱۴۳ ۔

۲ ۔ ہدیہ سعیدیہ ۔ سعید الدین احمد ، ص ۱ ۔

شرح سے قبل غالب کے حالات اور شاعری پر ایک تبصرہ ہے جو اڑتیس (۳۸) صفحات پر مشتمل ہے اور ظاہر ہے یہ طلباء کی ضروریات کے پیش نظر لکھا گیا ہے لیکن اس میں نئے اور تازہ خیالات کے برعکس حالی کے خیالات بلکہ وہی الفاظ و عبارت نقل کی گئی ہے۔ اس لیے اس کی کوئی انفرادی اہمیت نہیں ہے۔ جیسی مثلاً حسرت موہانی کے تبصرہ کو دی جا سکتی ہے یا جس انداز میں مولانا سہا نے غالب کی شاعری کو تقابلی انداز میں اجاگر کیا ہے۔

مولانا سہا اور بے خود دہلوی کے بالکل برعکس انھوں نے اپنے ماخذوں کا تذکرہ اور ان سے استفادہ کا اقرار نہایت کھلے طریقے سے کیا ہے۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے متنوع ماخذوں کو شرح دیوان غالب کے لیے استعمال کیا اور بعض ماخذ تو ایسے ہیں جن کی جانب کسی دوسرے شارح نے توجہ نہیں کی اور نہ انکا ذکر ملتا ہے۔ مثلاً رسالہ اردو میں سید ہاشمی اور مولوی محمد مہدی صاحب کے مضامین میں شرح غالب۔ ۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ ان شارحین بلکہ دوسرے شارحین جن میں مولانا حالی، نظم طباطبائی، حسرت موہانی سہا، مولانا آسی، مولانا نظامی، مولانا شوکت میرٹھی شامل ہیں، کی شرح تفہیم غالب کے لیے اختلافی مقامات پر نقل کی ہے۔ محاسن کلام غالب، ڈاکٹر عبدالرحمان بجنوری سے استفادہ کا اظہار ہے اور اقتباسات بھی درج کیے گئے ہیں۔ متقدمین شارحین میں مولانا حالی کے ساتھ خاص طور پر عقیدت کا اظہار ملتا ہے:

"مولانا حالی نے یادگار غالب اور مقدمہ شعر و شاعری میں جن جن اشعار کا مطلب تحریر فرمایا ہے چونکہ وہ میرے خیال میں ان اشعار کے مطالب میں آخری الفاظ ہیں اس لیے ان کو ضروری اضافوں کے ساتھ بجنبہ ہی نقل کر دیا گیا ہے[1]"۔

لیکن اس کے برعکس انھوں نے دوسرے شارحین سے اختلاف بھی کیا ہے اور انھیں رد اور قبول بھی کیا ہے سب سے اہم بات یہ ہے کہ

---

۱ - ہدیہ سعیدیہ، سعد الدین احمد، ص ۲۱۔

وہ بعض بعض مقامات پر اختلاف امور میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے کوئی نہ کوئی فیصلہ دے دیتے ہیں ۔ اس طرح سے قاری کو ان کا نقطہ نظر سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے اور یہ رویہ درست بھی ہے کیونکہ صرف دوسرے شارحین کو نقل کر دینا اور اپنا فیصلہ نہ دینا یا دوسروں کے ساتھ اختلاف کی وجہ نہ بتانا ، نہ صرف درست انداز نہیں بلکہ مزید الجھن پیدا کرتا ہے ۔ جیسا بعد کے ایک شارح آغا محمد باقر کے یہاں ہے کہ انھوں نے محض دوسرے شارحین کو نقل کرنے ہی پر اکتفا کیا ہے سعید الدین نے کئی مقامات پر نظم طباطبائی سے اختلاف کیا ہے اور انھیں رد بھی کیا ہے مثلاً :

بغل میں غیر کی آج آپ سوتے ہیں کہیں ورنہ
سبب کیا خواب میں آ کر تبسم ہائے پنہاں کا ؟

نظم طباطبائی کی شرح کہ

"رقیب کی بغل میں جو چپکے چپکے تو ہنس رہا ہے مجھے وہ ہنسی خواب میں دکھائی دیتی ہے اور اس ہنسی کا انداز دیکھ کر میں سمجھ گیا کہ اس انداز کی ہنسی وصل ہی کے وقت ہوتی ہے ۔ ورنہ تو میرے خواب میں آ کر میرے ساتھ تبسم پنہاں کرے، میرے ایسے نصیب کہاں ۔ ۔ ۔ ؟

نقل کر کے لکھتے ہیں :

"۔ ۔ ۔ لیکن یہ توجیہہ قابلِ قبول نہیں[1] "۔

اسی طرح ایک اور جگہ حسرت موہانی اور نظم طباطبائی دونوں کے معنی نقل کرنے کے بعد اپنا فیصلہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں :

"شارحین نے دو مختلف معنی لکھے ہیں اور اختلاف صرف "کشا کش کو پسند آنے" پر ہے ۔ یعنی کشا کش اگر ایسے عقدہ کو پسند کرے تو وہ آسان ہو جائے گا یا نہیں ، غالب کی ندرت خیالی اور

---

۱ ۔ ہدیہ سعیدیہ ، سعید الدین احمد ، ص ۶۲ ۔

مشکل پسندی ملحوظ رکھتے ہوئے طباطبائی صاحب کے معنی صحیح معلوم ہوتے ہیں یعنی ہماری عقدہ کشائی نہ ہوگی[1]۔"

قاضی سعید الدین احمد کی شرح میں نہ تو نظم طباطبائی کی طرح غالب پر بہت زیادہ اعتراضات ہیں اور نہ صرف مدح جو کہ بے خود دہلوی کی روایت ہے۔

اسی طرح ان کے یہاں کوئی خاص رجحان بھی واضح نہیں جیسے مثلاً مولانا سہا کے یہاں خاص طور پر تصرف کا میلان ہے۔ بلکہ ان سب طرح کے تعصبات کے برعکس ان کے یہاں ایک معروضی (Objective) انداز نظر ہے جو ان کے پیش رووں میں حسرت موہانی اور نظامی بدایونی کے یہاں نظر آتا ہے۔ خیالات کا اعتدال و توازن اور عبارت شرح کا ایک خاص دائرہ کہ نہ تو اختصار بے جا ہے نہ طوالت بے جا، بہت کم شارحین کے یہاں ہے جن میں سرفہرست سعید الدین ہیں۔ بے خود دہلوی کی طرح ان کا انداز بھی سادہ اور آسان ہے لیکن اس میں مولانا سہا کی سی خوبصورتی بہرحال نہیں اور یہ شاید اس لیے ہے کہ ان کا رجحان عبارت آرائی کی طرف بالکل نہیں۔ سعید نے خاص طور پر ان مقامات کو جن پر بے خود دہلوی بغیر نام لیے نظم طباطبائی کو نقل کرتے ہیں، آسان بنانے کی کوشش کی ہے اور شرح اپنے الفاظ میں لکھی ہے۔ یہاں صرف ایک شعر کی شرح نقل کرنی کافی ہوگی جس سے نظم طباطبائی، بے خود دہلوی اور سعید کی شرح میں امتیاز کیا جا سکے گا۔ اس شعر کی نظم طباطبائی اور بے خود کی شرح پہلے نقل کی جا چکی ہے۔ اس لیے یہاں صرف سعید کی شرح نقل کی جاتی ہے:

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

"طوطی مراد عارف۔ مطلب یہ کہ سورج سے لے کر ذرے تک ہر چیز دل بنی ہوئی ہے اور دل (سے مراد) آئینہ ہے۔ پس جب عارف

---

۱ - ہدیہ سعیدیہ، سعید الدین احمد، ص ۵۶۔

اس عالم کو دیکھتا ہے تو اس کو گویا ہر سمت آئینے ہی آئینے مقابل نظر آتے ہیں اور ان میں صرف اسی ذات واحد کا جلوہ دکھائی دیتا ہے ۔ حاصل شعر کا محض یہ ہے کہ اگر چشم بصیرت سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ ہستی مطلق کے سوا اور کوئی ہستی نہیں[1] ۔"

یہاں نہ صرف یہ کہ الفاظ سعید کے اپنے ہیں بلکہ جس سادگی اور سلاست سے انھوں نے شعر کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے وہ انداز بھی ان کا اپنا ہے اور مفہوم شعر کو بھی دوسرے شارحین اور خاص طور پر سہا اور حسرت سے بہتر انداز میں گرفت میں لیا ہے ۔

سعید کی شرح پر سب سے نمایاں اثر نظم طباطبائی کا ہے اور وہ کئی طرح سے اپنا اظہار کرتا ہے ۔ بعض اشعار کو تو وہ آسان سمجھ کر چھوڑ گئے اور بعض میں نظم طباطبائی کی طرح محض لفظی صنعتوں کی طرف اشارہ کرکے گذر جاتے ہیں ۔ گو ایسا کم ہے ، لیکن یہ انداز اور طریقہ نظم طباطبائی سے خاص ہے کہ جب کسی شعر پر اعتراض ہوتا ہے یا کسی شعر کی تحسین مقصود ہوتی ہے تو وہ شرح بھول جاتا ہے :

گل فشانی ہائے ناز جلوہ کو کیا ہو گیا ؟
خاک پر ہوتی ہے تیری لالہ‌کاری ہائے ہائے

شرح لکھنے کے بجائے محض یہ اشارہ کرتے ہیں کہ :

"گل فشانی اور لالہ کاری میں رعایت لفظی ہے اور صرف یہی اس شعر میں خوبی ہے[2] ۔"

نظم طباطبائی کے اثرات کے تحت بعض رحین نے قطعہ بند اشعار جس کا پہلا شعر ہے :

کس واسطے عزیز نہیں جانتے مجھے
لعل و زمرد و زر و گوہر نہیں ہوں میں

---

۱ - ہدیہ سعیدیہ ، سعید الدین احمد ، ص ۲۸۴ ۔

۲ - ہدیہ سعیدیہ ، سعید الدین احمد ، ص ۳۰۰ ۔

کو واقعہ معراج سے متعلق قرار دیتے ہوئے حضور اکرم ؐ کی شان میں قرار دیے ہیں ۔ سعید نے بھی یہی خیال ظاہر کیا ہے جو درست نہیں ۔ کیونکہ مقطع میں واضح طور پر بادشاہ کی جانب اشارہ کیا گیا ہے ۔

نظم طباطبائی کے بعد اس عہد کے شارحین میں سے وہ دوسرے شارح ہیں جو غالب کے بعض اشعار کو مہمل خیال کرتے ہیں : مثلاً

شب خمار شوقِ ساقی رستخیز اندازہ تھا
تا محیط بادہ صورت خانۂ خمیازہ تھا

''یہ شعر مہملات غالب میں سے ہے لیکن تاویلات کی بہت کچھ گنجائش ہے ۔ جو کچھ اس کے معنی ہو سکتے ہیں وہ یہ ہیں کہ رات کو ساقی کی آمد سے خمار شوق نے قیامت برپا کر رکھی تھی، ہر چیز حتیٰ کہ شراب تک بھی خمیازہ کش معلوم ہوتی تھی ۔ گویا کہ شراب خانہ میں صورت خانۂ خمیازہ کی کیفیت نظر آ رہی تھی ۔ ساقی کو مخاطب بھی کہہ سکتے ہیں یعنی شب خمار شوق اے ساقی رستخیز اندازہ تھا [1] ''۔

اس شعر کے یہی معنی تقریباً تمام شارحین نے لیے ہیں سوائے نظم طباطبائی اور ان کے تتبع میں جوش ملسیانی کے جو شعر کو نہ سمجھ سکے ، لیکن یہ معنی بھی تکلف ہی سے پیدا ہوتے ہیں ۔ اس سے سعید کا اسے مہمل کہنا کچھ غلط نہیں البتہ ان کا یہ کہنا درست نہیں کہ ساقی کو شعر میں مخاطب کہہ سکتے ہیں کیونکہ اس طرح معنی صحیح نہیں ہوں گے ۔

اس عہد کے شارحین میں مطالب کی کم سے کم اغلاط جس شارح میں پائی جاتی ہیں وہ سعید الدین ہی ہیں اور اس کی وجہ شاید یہ بھی ہے کہ انھوں نے تمام شروح غالب کو سامنے رکھ کر یہ شرح لکھی ہے ۔ اس لیے اس کو نظم طباطبائی اور حسرت موہانی وغیرہ کے مقام پر تو

---

۱ ۔ ہدیہ سعیدیہ ، سعید الدین احمد ، ص ۷۷ ۔

نہیں رکھا جا سکتا کیونکہ ان شارحین کا اپنا ایک نقطۂ نگاہ اور مزاج ہے ، البتہ یہ ایک ایسی شرح ہے جس سے غالب کے اشعار کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے اور چونکہ شرح کا مقصد یہی ہوتا ہے ، اس لیے اس حوالے سے یہ دوسری تمام شرحوں سے زیادہ واضح اور کامیاب ہے ۔

لیکن یہ عجیب اتفاق ہے کہ سعید الدین کی شرح (جس میں مطالب کی کم سے کم اغلاط ہیں) کے متصل ہی جو ایک اہم شارح غالب سامنے آتا ہے ، اس کی شرح مطالب کی زیادہ سے زیادہ اغلاط لیے ہوئے ہے اور اگر یہ کہا جائے کہ اس عہد میں ہی نہیں بلکہ بعد کے زمانہ میں بھی ان کی شرح سے زیادہ غلط مفاہیم کسی دوسری شرح میں نہیں تو یہ غلط نہ ہوگا ، میری مراد عبدالباری آسی سے ہے ۔

نظم طباطبائی کے بعد مولانا آسی کو شارحین غالب میں نہایت شہرت حاصل ہوئی اور اس شہرت کی وجہ دراصل ان کی عجیب و غریب شخصیت ہے ، جس کے کئی رنگ ہیں ۔

ان کی تنقید میں نہ صرف سختی ہے بلکہ تلخی بھی ہے ۔ وہ شارحین غالب کو نہ صرف یہ کہ خاطر میں نہیں لاتے بلکہ ان کی نافہمی کا رونا روتے ہیں اور نہایت تند و تیز اور چبھتے ہوئے فقرے کستے ہیں جس سے قاری کا چونک جانا فطری امر ہے ۔ مثلاً مولانا سہا کی شرح کے بارے میں ان کا یہ خیال ہے :

"میں اتنا عرض کر سکتا ہوں کہ مولانا سہا کو غالب سے کوئی کام نہ تھا ، تو یہ شرح لکھ ماری[1] "۔

بے خود دہلوی کے بارے میں لکھتے ہیں :

" کچھ نہ کچھ مطالب میں اضافہ کیا ہے مگر اپنے زعم میں کچھ کا کچھ کہہ گئے ہیں[2] "۔

---

۱ - مکمل شرح دیوان غالب ۔ عبدالباری آسی ، ص ۳۰ ۔
۲ - ایضاً ، ص ۳۰ ۔

اسی طرح نظم طباطبائی اور دوسرے شارحین پر اعتراضات کیے ہیں۔
مولانا آسی کی دوسری صفت جو قاری کو متوجہ کرنے والی ہے دراصل ان کا وہ طبعی رجحان ہے جس کے تحت وہ ہر شعر میں سے تکلف کے ساتھ ایک سے زیادہ معنی نکالنے کی کوشش کرتے ہیں اور وہ اکثر غلط ہی ہوتے ہیں، آسی کے یہاں اغلاط کی بھرمار دراصل اسی انوکھےپن کی تلاش کا نتیجہ ہے، ورنہ ان کے سامنے تقریباً ایک درجن شروح غالب موجود تھیں جن کی موجودگی میں صحت مطالب کا ہونا ضروری تھا۔ لیکن نہ جانے کیا سوچ کر غالب کے ایک شرح نگار سرخوش نے آسی کی شرح کے بارے میں یہ رائے دی ۔۔

''موجودہ تمام شرحوں میں یہ شرح بہت جامع و صاف و سلیس عبارت میں ہے اور بہ لحاظ معنی اشعار حتی الامکان صحیح ہے۔ تاہم حسب دستور اس میں بھی بعض اشعار کی شرح یا تو غلط کی گئی ہے یا پھر مبہم ہے[۱]''۔

جب کہ دوسری جانب اسی شرح کے بارے میں مولوی عبدالحق کا یہ تبصرہ ملاحظہ ہو:

''حال ہی میں مکمل شرح کے نام سے ایک شرح دیوان غالب کی شائع ہوئی ہے، اس کے مؤلف مولوی عبدالباری صاحب آسی الدنی، سیکرٹری انجمن خاصانِ ادب، لکھنؤ ہیں۔ یہ ایک بڑی ضخیم کتاب ہے۔ مؤلف نے اس کو لکھنے میں بڑی محنت کی ہے۔ معانی و مطالب کے بیان کرنے میں اپنی کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی۔ اکثر دوسرے اساتذہ کے اور کہیں کہیں اپنے شعر بھی نظیر میں پیش کیے ہیں۔ اگرچہ بعض مقام پر بے جوڑ اور بے محل معلوم ہوتے ہیں دوسرے شارحوں کی بھی موقع بہ موقع اصلاح کرتے جاتے ہیں اور جہاں کہیں ضرورت ہوتی ہے بعض اشعار کے کئی کئی معنی بیان کرتے ہیں۔۔ ایک خاص بات جو اس شرح میں سب سے نرالی

۱۔ عنقائے معنی، سرخوش، ص ۳۰۔

ہے ۔ فاضل شارح نے اس کتاب میں جودت طبع ، غیر معمولی جدت ، اور طباعی کا عجیب و غریب ثبوت دیا ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ ایک آدھ اور شرح میں بھی کہیں کہیں جدت نظر آتی ہے مگر اس میں بد مذاق کا رنگ جھلکتا ہے ۔ مگر یہاں فاضل شرح نے ذوق سخن کے پردہ میں جو گل کھلائے ہیں وہ قابل دید ہیں :

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کہ دل
دیکھ کر طرز تپاک اہل دنیا جل گیا

اس شعر میں نکتہ یہ ہے کہ جب دل جل گیا تو اب افسردگی کی آرزو ہے ۔ جلنے کے بعد ہی افسردگی پیدا ہوتی ہے ۔ یہاں شارح نے جلنے کے لغوی معنی لیے ہیں ۔ جب جلنے کے بعد ہی افسردگی پیدا ہونا لازم ہے تو پھر آرزو کے کیا معنی ؟

ڈھانپا کفن نے داغ عیوب برہنگی
میں ورنہ ہر لباس میں ننگ وجود تھا

''ننگ وجود محض تناسب الفاظ کے لیے ہے ۔ باقی خیریت . . . کیا داد دی ہے ، مرزا صاحب زندہ ہوتے تو اس کی ضرور داد دیتے ، معلوم ہوتا ہے کہ ذوق سخن بھی متعدی ہے ، فاضل شارح پر مولانا طباطبائی کا سایہ پڑا ہے[۱] ''۔

مولوی عبدالحق نے جو آخری جملہ میں نظم طباطبائی کو بھی اسی کے ساتھ گھسیٹ لیا ہے اور طعن فرما گئے ہیں ۔ اس کا خاص طور پر غالب کے ایک اور شارح شاداں بلگرامی نے نوٹس لیا ہے اور لکھا ہے :

''جناب ناقد (مولوی عبدالحق) یہاں بد مذاق کا طعن حضرت نظم پر بھی فرما رہے ہیں ، چونکہ طبائع مرزا کی نسبت اون کی واقعی اور

---

۱ ۔ تنقیدات عبدالحق . . . جامع ۔ محمد تراب علی خان باز ، ص ۱۴۰-۱۳۰۔

حقیقی گذاشتوں کو بھی سننا نہیں چاہتے ، ورنہ جناب نظم نے جو اشعار غالب میں دخل دیا ہے ، وہ لا جواب ہے ۔ جس کو جناب حسرت بھی لاجواب مانتے ہیں ۔ میں نے اپنی سمجھ کے مطابق اون کی شرح میں بد مذاق تو کوئی نہ پائی ، اون کے لکھے ہوئے معنی سے کسی کو اختلاف ہونا یہ کوئی نئی بات نہیں ۔ ۔ ۔ "[1]

اس میں شک نہیں کہ نظم طباطبائی کے اعتراضات سے حسرت موہانی نے بھی اتفاق کیا ہے اور خود حسرت موہانی نے بعض الفاظ کے استعمال پر اعتراض بھی کیا ہے ۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ غالب پر کھلی تنقید کرنے کا سلسلہ بھی نظم ہی سے شروع ہوتا ہے ۔ علاوہ ازیں آسی اور نظم میں ایک اور مماثلت شرح کاری کے دوران غیر متعلق مباحث کا اٹھانا ہے ، نظم نے یہ بدعت شروع کی اور اس کے اثرات نظم کے بعد آسی میں زیادہ نظر آتے ہیں انھوں نے علوم و فنون سے متعلق اپنی علمیت کا اظہار جا بجا کیا ہے ، مثلاً

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک راہ رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

(غالب کے یہاں "تیز رو" ہے) اس شعر کے ضمن میں شارح نے شاعری اور مصوری پر بحث کی ہے ، جس کا شعر سے کوئی تعلق نہیں ۔

نظم طباطبائی سے ان کے تعلق کی نوعیت اس حوالے سے اور بھی مستحکم ہے کہ انھوں نے جا بجا اپنی شرح میں نظم کو سراہا ہے تو اعتراضات بھی کیے ہیں اور بقول ڈاکٹر اشرف رفیع ۔ ۔ ۔

"شرح طباطبائی کے سب سے بڑے معترض مولانا آسی ہیں ۔ انھوں نے ، اس میں شک نہیں کہ طباطبائی کی شرح سے استفادہ بھی کیا ہے ۔ اس کا اعتراف بھی کیا ہے اور شرح کے محاسن کو سراہا بھی ہے ،

---

۱ - روح المطالب ۔ ۔ شاداں بلگرامی ، ص ۱۸ -

لیکن ساتھ ساتھ شرح طباطبائی کی تنقید بھی کی ہے[۱]"۔

نظم طباطبائی پر مولانا آسی کے اعتراضات ، بعض مقامات پر ، جیسا کہ نظم طباطبائی کی مقالہ نگار ڈاکٹر اشرف رفیع کا بھی خیال ہے ، درست ہیں ، مثلاً حیرت ہوتی ہے کہ نظم طباطبائی نے اس شعر کے بارے میں یہ رائے کیسے دی :

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دکھ تری مژہ ہائے دراز کا

نظم طباطبائی لکھتے ہیں :

"اس شعر میں (ہائے) یا تو علامت جمع و اضافت ہے یا کلمۂ تاسف، دونوں صورتیں صحیح ہیں[۲]"۔

جب کہ آسی کہتے ہیں کہ "ہائے" بطور کلمہ تاسف بالکل غلط ہے ، یہ علامت جمع ہی ہے" ——اور ظاہر ہے یہاں آسی کی رائے ہی درست ہے ، لیکن ڈاکٹر اشرف رفیع نے صرف نظم طباطبائی کے دفاع میں یہ جملہ لکھ دیا :

"تاہم "ہائے" کا صوتی ابلاغ مسلم ہے ، گو غالب کے پیش نظر نہ رہا ہو[۳]"۔

ظاہر ہے کہ جب غالب کے پیش نظر نہیں تو اس کا شعر سے کوئی تعلق نہیں اور شعر سے تعلق نہیں تو نظم طباطبائی کی شرح درست نہیں چنانچہ پھر اس تاویل کی کیا ضرورت ہے ۔

لیکن بعض مقامات پر خود آسی نے نظم کے مقابلے میں آ کر ٹھوکر

---

۱ ۔ نظم طباطبائی (حیات اور کارناموں کا تنقیدی مطالعہ) ڈاکٹر اشرف رفیع، ص ۳۳۳-
۲ ۔ شرح دیوان اردوئے غالب، نظم طباطبائی ، ص ۲۰ ۔
۳ ۔ نظم طباطبائی ، ڈاکٹر اشرف رفیع ، ص ۳۲۵ ۔

بھی کھائی ہے مثلاً :

مانع وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے
خانۂ مجنون صحرا گرد بے دروازہ تھا

نظم طباطبائی : مصنف نے صحرا گرد مجنوں کی صفت ڈال کر اس کے گھر کا پتہ دیا یعنی مجنوں کا گھر تو صحرا ہے۔ اور صحرا وہ گھر ہے جس میں دروازہ نہیں، پھر لیلیٰ کیوں وحشی ہو کر اس کے پاس نہیں چلی آئی کون اسے مانع ہے"[1]۔

مولانا آسی : میرے نزدیک اگر وہ معنی غلط نہ ہوں (اشارہ نظم کی شرح کی جانب ہے) - مگر مندرجہ ذیل معنی اس سے زیادہ فصیح ہیں اور ان کی صحت پر غالب کے طرزِ بیان کو گواہ بناتا ہوں ، یعنی اگر مجنوں ایسے گھر میں قید تھا یا ایسے گھر میں رہتا تھا جس کا دروازہ نہ تھا ، اور اس کے سبب سے وہ کہیں پر نہ جا سکتا تھا اور اس سبب سے وحشت سے باز رہتا تھا تو وہ مجبور تھا ۔ مگر لیلیٰ جس کے گھر میں دروازہ بھی موجود تھا اور جو نکل سکتی تھی اور وہ وحشت خرامی کر سکتی تھی ، اس کو کون مانع آتا تھا ، کہ وہ جنگلوں میں نہیں نکل جاتی تھی اس پر جذب و عشق مجنوں کا اثر ہونا چاہیے تھا اور مجنوں کی قید اور جنون کی وجہ سے اس کو وحشت ہونی چاہئیے تھی[2] "۔

یہاں مولانا آسی کی شرح نہ صرف غلط بلکہ ایک لطیفہ سے کم نہیں کیونکہ گھر کبھی ایسا نہیں ہوتا جس کا کوئی دروازہ بھی نہ ہو اور اس میں کوئی شخص بھی رہتا ہو ۔ مزید یہ کہ صحرا میں گھر کا تصور بھی محال ہے ۔ گھر کی چار دیواری ہی تو قید و بند اور نتیجہ کے طور پر گھٹن اور وحشت کا احساس دلا کر صحرا گردی کا باعث بنتی ہے اور

---

۱ - شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۲۷ ، ۲۸ -
۲ - نظم طباطبائی - ڈاکٹر اشرف رفیع ، ص ۳۲۷ -

وحشت کی تسکین صحرا کی آزاد اور بیکراں فضا ہی میں ممکن ہے اور مزید یہ کہ شعر میں واضح طور پر مجنوں کی صفت ''صحرا گرد'' بھی موجود ہے۔ بعد میں اسی طرح کا مغالطہ ڈاکٹر نیر مسعود رضوی کو بھی ہوا اور انھوں نے بھی بے دروازہ گھر ہی مراد لیا۔ لیکن اس ساری بحث کا ایک عجیب رخ یہ ہے کہ نظم طباطبائی کی مقالہ نگار ڈاکٹر اشرف رفیع ان ہر دو مطالب کا فرق محسوس نہ کر سکیں اور یہ لکھ گئیں کہ

''آسی کی یہ نکتہ آفرینیاں محض غالب آزمائیاں ہیں اور اس طرح پوری بحث سے بھی ان کا مرکزی خیال طباطبائی سے مختلف نہیں ہے''۔[1]

جب کہ صورت حال یہ ہے کہ نظم طباطبائی اور مولانا آسی کی تشریحات میں فرق ہی نہیں، تضاد ہے۔ نظم طباطبائی مجنوں کا گھر ہی صحرا کو قرار دیتے ہیں اور صحرا ہی دراصل خانۂ بے دروازہ ہے جبکہ دوسری طرف مولانا آسی مجنوں کو ایک ایسے گھر میں قید کرتے ہیں جس کا دروازہ نہیں۔ مولانا آسی اور بعد میں ڈاکٹر نیر مسعود رضوی کو یہ بھی احساس نہیں ہوا کہ اگر مجنوں کو ایک ایسے گھر میں قید کر دیا جائے تو قطع نظر اس امر کے کہ وہ حیات کو کیسے برقرار رکھے گا، خود لیلیٰ جو مقصد ہے داخل کہاں سے ہو گی اور کیا وحشت خرامی کا عمل چار دیواری اور وہ بھی بے دروازہ کا متقاضی ہے یا اس کے لیے صحراؤں کی وسعت درکار ہے۔ غرض محض لفظوں کو پورا کرنے اور دوسروں سے ہٹ کر معنی تلاش کرنے کے رجحان سے ایسی بوالعجبیاں وجود میں آتی ہیں اور دوسری طرف سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ دفاع اور تاویل کا جذبہ لے کر جب تفہیم کے عمل سے گزرا جائے گا تو عقل پر پردے پڑنے ضروری ہیں، جس کا وصف غلط اور صحیح کی تمیز ہے۔

مولانا آسی کی شرح پر نظم طباطبائی کے اثرات بہت گہرے ہیں یہی نہیں کہ انھوں نے تقریباً ہر مقام پر نظم طباطبائی کے اعتراضات کا جواب

۱۔ نظم طباطبائی، ڈاکٹر اشرف رفیع، ص ۲۷۵۔

دینے کی کوشش کی ہے بلکہ خود ان کی تشریحات پر بھی اثرات نظر آتے ہیں اور اس کے علاوہ انھوں نے اضافی مباحث کا انداز بھی نظم طباطبائی کی تقلید ہی میں اپنایا ہے جو شرح کے حوالے سے ایک غیر ضروری کام ہے۔ چنانچہ اسی رجحان کا اثر ہے کہ وہ کہیں تو غیر متعلق لسانی مباحث میں الجھ جاتے ہیں، متروکات کی بحثیں لاتے ہیں اور علاقائی حوالوں سے زبان کے استعمال وغیرہ کی باتیں کرتے ہیں اور کہیں عروضی مسائل پر زور قلم صرف کرتے ہیں۔ ایک جگہ مصوری پر دو تین صفحات لکھ مارے ہیں۔ لسانی مباحث میں ایک خاص بات ان کے نقطۂ نظر کی صحت ہے جو شاید دلی اور لکھنؤ سے عدم وابستگی کا نتیجہ ہے۔ چنانچہ ہر دو علاقوں کی لسانی چودھراہٹ کو یہ کہہ کر رد کرتے ہیں کہ

"آج زبان اردو کی اس قدر ترقی کے بعد کسی کو یہ کہنے کا حق باقی نہیں رہا کہ ہندوستان بھر کی زبان لکھنؤ اور دہلی کے محاورات اور زبان کی غلامی کرے"۔[۱]

اسی طرح نظم طباطبائی کے ساتھ بھی ان کا رویہ انفعالی نہیں جیسا کہ شادان بلگرامی کے یہاں نظر آتا ہے اور نہ ہی ان کا وہ انتقامی انداز ہے جو بے خود دہلوی نے اختیار کیا ہے بلکہ ایک معتدل رویہ ہے کہ نظم طباطبائی کو قبول بھی کرتے ہیں اور رد بھی، مثلاً :

آمد سیلاب طوفان صدائے آب ہے
نقش پا جو کان میں رکھتا ہے انگلی جادہ سے

لکھتے ہیں :

"اس شعر کو نظم صاحب نے غلط اور بے معنی لکھا ہے۔ حالانکہ یہ شعر بہت صاف ہے کہ سیلاب طوفان صدائے آب آ رہا ہے اور اس سے ڈر کر نقش پا نے اپنے کان میں جادہ سے انگلی رکھ لی ہے کیونکہ وہ نقش پا کو فنا کر دے گا اس غزل میں بہت ممکن ہے کہ مصنف بہار کے کچھ شعر نظم کر گئے ہوں اور یہ اسی میں سے

۱۔ مکمل شرح دیوان غالب، مولانا آسی، ص ۱۲۶

ہوں ۔ اور انتخاب کے ہاتھوں اس بیکس شعر پر تنہائی کا ستم ٹوٹا ہو ۔ دوسرے شعر میں مادہ ترکیب کے ساتھ ہے لہذا اس شعر میں حرکت قافیہ میں اختلاف ہو گیا اور یہ متقدمین کے یہاں کوئی بڑا عیب نہیں گنا گیا ہے[۱]"۔

اس میں تو شک نہیں کہ شعر بے معنی نہیں جیسا کہ نظم طباطبائی کہتے ہیں لیکن بہت صاف بھی نہیں جیسا کہ مولانا آسی کا خیال ہے اور مزید یہ کہ شعری حسن سے بھی تقریباً عاری ہے اور یہ جو مولانا آسی نے شعر کو بہاریہ اشعار کے سلسلہ سے متعلق کہا ہے تو یہ محض نظم طباطبائی کی تقلید کا نتیجہ ہے کہ نظم طباطبائی نے شعر کو بامعنی بنانے کے لیے یہ تاویل کی کہ شاید ، سیلاب آمد بہار کی وجہ سے ہو کہ شعر میں سیلاب آنے کا سبب مذکور نہیں ۔ حقیقت یہ ہے کہ مولانا آسی بیشتر مقامات پر نظم طباطبائی کے دباؤ سے نکلتے نظر نہیں آتے۔

تاہم نظم کے اس تنقیدی رویے کو انھوں نے قبول نہیں کیا جس کے تحت وہ غالب ، حالی اور دلی پر تنقید کرتے ہیں ؛ چنانچہ غالب کے علاوہ انھوں نے نظم طباطبائی پر مولانا حالی کو بھی ترجیح دی ہے اور ایسے مقامات پر راست انداز یہی تھا مثلاً :

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

جس کو ہم شہود یعنی ظاہر بالیں سمجھتے ہیں یہ سب غیب غیب ہیں اور اس غیب کو شہو (سمجھنے کی مثال ایسی ہے جیسے کہ کوئی حالت خواب میں سمجھے کہ ہم جاگتے ہیں گو کہ وہ بیداری نہیں ہے ۔ مولانا حالی نے یادگار غالب میں اس کی یوں تشریح کی ہے کہ سالک کو تمام موجودات عالم میں حق ہی حق نظر آئے وہ شہود ہے اور غیب الغیب سے مراد مرتبۂ احدیت ذات ہے جو عقل و ادراک و بصر و

---

۱ ۔ مکمل شرح دیوان غالب مولانا آسی ، ص ۳۹۱ ۔

بصیرت سے وراء الورا ہے۔ کہتا ہے کہ جس کو ہم شہود سمجھے ہوئے ہیں وہ دراصل غیب الغیب ہیں اور اس کو غلطی سے شہود سمجھتے ہیں ہماری ایسی مثال ہے جیسے کوئی خواب میں دیکھے کہ میں جا گتا ہوں اس کو وہ اپنے تئیں بیدار سمجھتا ہے مگر فی الحقیقت وہ خواب ہی میں ہے۔۔۔ مولانا نظم لکھتے ہیں یعنی ''خواب میں خواب دیکھ رہے ہیں تو یہ غیب غیب ہے'' مولانا حالی مرحوم نے بہت خوب معانی بیان کیے ہیں۔ مولانا نظم کی شرح خود تشریح طلب ہے۔

شاعری کے بارے میں بھی نظم طباطبائی کے مقابلے میں عبدالباری آسی کا رویہ زیادہ بہتر اور تخلیقی ہے نظم طباطبائی کا مزاج لکھنوی شعری رویے کا پروردہ ہے اور وہ ساری توجہ لفظ اور اس کے استعمالات پر مرکوز کرنے کے علاوہ ریاضیاتی اور منطقی نوعیت کی شاعری کی داد دیتے ہیں جہاں خیال ذرا گہرا ہوا یا اس میں ریاضیاتی ربط مفقود ہوا نظم طباطبائی اعتراض جڑ دیتے ہیں۔ اسی طرح جذبے کی قلمو میں بھی نظم طباطبائی داخل نہیں ہوئے۔ جب کہ مولانا آسی کے یہاں اس قسم کے خیالات ملتے ہیں:

''نظم صاحب نے میر و سودا کے کچھ اغلاط جمع کرکے اپنی شرح میں لکھے ہیں اور جہاں تک قیاس کیا جا سکتا ہے وہ غلط بھی نہیں ہیں، سب اعتراض سچ اور صحیح ہیں مگر میر کی شاعری اور ان کی غزلوں کا پایہ اعلیٰ ہونے کا یہ سبب نہیں ہے بلکہ ان کے یہاں اغلاط بھی ہیں، بندش بھی سست ہے، محاوروں میں تصرفات نامقبول بھی ہیں یہ سب کچھ ہے مگر درد کا پہلو ان کے اشعار کا عنصر غالب ہے۔ اس کو کہیں وہ ہاتھ سے نہیں جانے دیتے اور جو کچھ کہتے ہیں دل سے کہتے ہیں جس کا دل پر اثر پڑنا ضروری ہے۔ جن لوگوں کے یہاں قال ہے حال سے کچھ غرض نہیں رکھی گئی ہے اور جذبات کی کچھ پرواہ نہیں کی جاتی وہ لوگ تشبیہات و استعارات، بدیع مضامین، جدید صنائع و بدائع، شعری زبان وغیرہ کی طرف جھک جاتے ہیں مگر بغیر دلی جذبات کے اگر آپ عرش سے تارے بھی توڑ کر لائیں گے تو ان کو کچھ مقبولیت نہیں ہو سکتی

ہے اور اس سے کوئی متاثر نہیں ہو سکتا ہے [1]''۔

اسی طرح مولانا آسی نے شرح غالب کو دوسرے شعرا کی شاعری پر تنقید کے لیے بھی استعمال کیا ہے اور میر، درد، ناسخ اور شیفتہ وغیرہ کی شاعری پر بھی ریویو کیا ہے۔ یوں گویا شعر غالب کے تقابل سے وہ عظمت غالب اجاگر کرتے ہیں۔ جہاں تک ان کی تشریحات کا تعلق ہے تو اس میں دوسری شروح کی طرح ہی ہر دو پہلو موجود ہیں مطالب میں صحت بھی ہے اور اغلاط بھی موجود ہیں۔ دوسروں کی نسبت مولانا آسی کے یہاں اغلاط کا پہلو ذرا بھاری نظر آتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ذرا زیادہ کاوش سے معنی کی جستجو کرتے ہیں، جس کا مقصد انفرادیت قائم کرنا ہے۔ چنانچہ ایسے ہی مقامات پر وہ صراط مستقیم سے ہٹ جاتے ہیں۔ بعض اوقات تو حیرت ہوتی ہے کہ متقدمین کی درست تشریحات کی موجودگی میں وہ تفہیم شعر سے قاصر رہے:

قطرۂ مے بسکہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

نظم طباطبائی اور حسرت موہانی کی درست تشریحات نقل کرنے کے بعد ان پر اعتراضات اور اپنی شرح پیش کرنے کا یہ بیان ملاحظہ ہو:

''پہلی شرح (نظم طباطبائی) میں بالکل بعید از قیاس معنی پہنا کر مصنف کو المضمون فی بطن الشاعر کا الزام دیا ہے اور کئی ایک الفاظ بیکار چھوڑ دیے ہیں۔ دوسری شرح میں بھی وہ باتیں ہیں جن کا ثبوت الفاظ شعر سے نہیں ملتا۔ میرا خیال یہ ہے کہ مصنف یہ کہنا چاہتا ہے قطرۂ مے کا کام حیران کرنا ہے اور وہ حیرت نفس پرور اور روح پرور ہے خط جام مے کو اس کی روح پروری نے رشتۂ

۱۔ مکمل شرح دیوان غالب، مولانا آسی، ص ۱۸۱۔

گوہر بنا دیا ہے اس سے فقط مدح شراب مقصود ہے[۱]"۔

یہاں شارح نے درست شرح کو نہ صرف قبول نہیں کیا بلکہ ان پر اعتراض بھی کیا ۔ حیرت حُسن ساقی کا نتیجہ ہے اور خود خطوط غالب میں اس شعر کی تشریح کرتے ہوئے غالب نے یہی مراد لی ہے ۔ لیکن عبدالباری آسی نے حیرت کا شارو، الیہ قطرۂ مے کو قرار دے دیا جو کسی بھی حوالے سے درست نہیں ۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ بنیادی خیال ان کے یہاں درست نہیں کہ فقط مدح شراب مقصود ہے ، بلکہ حسن محبوب کا تصور شاعر پیش کرنا چاہتا ہے ؛ اسی طرح

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم
میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے

کی شرح کرتے ہیں :

"اے ندیم تجھ سے تو کچھ نہیں کہتے مگر اتنا کہ اگر کہیں نامہ بر مل جائے تو ذرا ہمارا سلام کہہ دینا کہ واہ خوب ہمارے خط کا جواب لائے ۔ کیا خوب شعر کہا ہے اور بھی کئی پہلو اس میں موجود ہیں"۔

یہاں وضاحت مفقود ہے اور شعر میں مقدرات کا جو حسن ہے اس پر شارح کی توجہ نہیں گئی اور یہ بات اس صورت میں مزید نا گوار محسوس ہوتی ہے جب کہ خود غالب کی اپنی شرح بھی موجود ہو ۔ شرح عبدالباری آسی میں اغلاط مطالب بھی ہیں اور اغلاط مطالب سے کوئی شرح خالی نہیں ۔ لیکن اس شرح پر جس انداز سے تبصرہ ڈاکٹر مولوی عبدالحق صاحب اور ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے کیا ہے ، اس سے کلی اتفاق کرنا مشکل ہے ۔ ہر دو تبصروں سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ شرح میں جیسے مطالب کی صحت سرے سے مفقود ہے اور یہ کہ غالب کو درست انداز میں پیش نہیں کیا گیا ۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ گنتی کے اشعار کے علاوہ شارح نے اشعار کے درست مطالب تحریر کیے ہیں اور

---

۱ ۔ مکمل شرح دیوان غالب ۔ عبدالباری آسی ، ص ۶۷ ۔

غالب کی شاعری اور عمومی طور پر ادب کے بارے میں شارح کا نقطۂ نظر نہایت متوازن ہے۔

دراصل شارح ایک اور وجہ سے بہت بد نام ہے جلیل قدوائی کا بیان ہے:

"ایک بار شام کی نشست میں آسی صاحب کا کلام سننے کے بعد کسی نے ان سے اچانک کچھ اس قسم کا سوال کیا "کہیے آسی صاحب! غالب کا غیر مطبوعہ کلام کچھ ہوا۔ ۔ ۔؟" میں نے یہ سمجھا کہ مروجہ دیوان کے بعد جو کلام دستیاب ہو چکا ہے، موصوف اس پر کچھ کام کر رہے ہوں گے یا مزید غیر مطبوعہ کلام کی تلاش میں ہوں گے اس کے بارے میں پوچھا جا رہا ہے مگر جس آسانی، برجستگی نیز سنجیدگی اور تبسم کے ملے جلے انداز میں جواب دیا گیا اس نے مجھ پر معاملے کی حقیقت واضح کر دی۔ آسی صاحب نے اس طور پر جواب دیا: "جی کیوں نہیں پچھلے دلوں تھوڑا بہت ہوا ہے وہ پیش کرتا ہوں۔ یہ کہا اور ایک آدھ غزل یا اشعار ایسے سنائے جن پر بلاشبہہ غالب کے فن کی چھوٹ پڑتی معلوم ہوتی تھی[۱]"۔

مولانا عبدالباری آسی کی مروجہ دیوان غالب کی شرح بھی آسی کے ایسے ہی رویے کی وجہ سے بہت مقبول ہوئی ان کے اعتراضات نے لوگوں کو چونکایا ضرور لیکن یہ نہیں کہا جا سکتا کہ آسی اس میدان میں نظم طباطبائی یا سعید الدین احمد سے آگے بڑھ گئے ہیں۔ بلکہ جیسا کہ کہا گیا ہے مطالب کی اغلاط شاید اس شرح میں سب سے زیادہ ہیں۔ اس پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے ان خیالات کا اظہار کیا ہے:

"یہ شرح باعتبار جسامت دوسری شرحوں سے بھاری بھر کم ضرور ہے لیکن نہ ان معائب سے پاک ہے جو آسی صاحب دوسری شرحوں

---

۱ - سہ ماہی اردو۔ غالب کا الحاقی کلام، ایک داستان، جلیل قدوائی ص ۳۵۸۔

میں پاتے ہیں اور نہ وہ مطالب کی صحت کے اعتبار سے حسرت موہانی اور نظم طباطبائی کی شرحوں سے بہتر ہے ، آسی صاحب کہیں کہیں تو سہل ممتنع کے اشعار کی مطلب نگاری سے بھی پوری طرح عہدہ برآ نہیں ہو سکے [۱] "۔

مولانا آسی سے متصل جس شارح نے غالب کو سمجھنے کی باقاعدہ کوشش کی وہ پروفیسر عنایت اللہ ملک ہیں ۔ ان کی شرح بھی درسیاتی ضرورتوں اور تقاضوں کا نتیجہ ہے اور وہ خود لکھتے ہیں :

" کالج کے بعض ادب شناس طلبا نے مجھے دیوان غالب کی شرح لکھنے کی تحریک کی ، لیکن میں سمجھتا تھا کہ دیوان غالب کی کافی شرحیں لکھی جا چکی ہیں اور اس میدان میں مزید طبع آزمائی کی ضرورت نہیں مگر احباب نے باوجود میرے معذرت کے پیہم اصرار اور مسلسل تقاضا سے مجھے کچھ اس طرح مجبور کر دیا کہ میں نے اس مشکل کام کے انجام دینے کا وعدہ کر لیا [۲] "۔

مندرجہ بالا اقتباس اور بعد میں سارے مقدمہ میں بھی شارح نے اس امر کی وضاحت نہیں کی کہ آخر موجودہ شروح میں وہ کیا خامیاں یا نقائص تھے جن کو مدنظر رکھتے ہوئے انھوں نے شرح لکھنے کا فیصلہ کیا ۔ ظاہر ہے کہ محض کسی کا اصرار اور تقاضا شرح کا کوئی معقول جواز نہیں ۔ شرح نگاری کا تقاضا ہے کہ یا تو متقدمین سے اختلاف اتنا واضح ہو کہ مزید شرح کی ضرورت ہو یا پھر کوئی ایسی کمی جس کی تلافی مقصود ہو ۔ جب کہ یہ دونوں صورتیں کم از کم ان کی شرح کی حد تک موجود نہیں کیونکہ انھوں نے جن شارحین کو بنیاد بنایا ہے انھوں نے معانی و مفاہیم کو اس حد تک واضح کر دیا ہے کہ اب مزید شرح کی ضرورت مندوجہ بالا دو صورتوں میں ممکن تھی اور یہ اس مقام تک نہ پہنچ سکے ، گو دیباچہ میں انھوں نے اتنا ضرور لکھا ہے کہ

---

۱ ۔ غالب ، امروز و فردا ، ڈاکٹر فرمان فتح پوری ، ص ۱۷۲ ۔

۲ ۔ الہامات غالب ، پروفیسر ملک عنایت اللہ ، ص ۷ ۔

''میں نے اس شرح میں جس مقام پر دوسرے شارحین غالب سے اختلاف کیا ہے اور ان پر تنقید کی ہے وہاں اپنی رائے ظاہر کرنے سے گریز نہیں کیا۱ ''۔

لیکن صورت حال یہ ہے کہ ان کے یہاں نہ تو کوئی بڑا اختلاف ہے اور نہ ہی مطالب میں کوئی اضافہ گیا ہے، مطلع سردیوان ہی کو لیجیے اس کے باوجود کہ نظم طباطبائی کی شرح ان کے سامنے تھی انھوں نے نہ تو نظم کے اعتراض کا ذکر کیا نہ اس پر تنقید کی بلکہ محض غالب کی اپنی شرح نقل کرنے اور بعد میں اسی کو اپنی زبان میں ادا کرنے کا فریضہ سر انجام دیا ہے۔ البتہ اس روایت کا ذکر کہ شعرا دیوان کی ابتداء حمد کے شعر یا غزل سے کرتے ہیں اور شاید یہی وہ اضافہ ہے جو انھوں نے کیا کیونکہ ان سے قبل شارحین نے اس کا تذکرہ نہیں کیا* ۔ عنایت اللہ نے یوں تو بہت سارے شارحین مثلاً مولانا حالی، مولانا آسی، مولانا حسرت موہانی، حضرت بیخود دہلوی و مولانا علی حیدر علی نظم طباطبائی سے استفادہ کا اقرار کیا ہے[۲] لیکن حقیقت میں نظم طباطبائی ان کی شرح پر چھایا ہوا ہے۔ اکثر مقامات پر یوں ظاہر ہوتا ہے جیسے انھوں نے نظم طباطبائی کو بغیر نام لیے من و عن نقل کر دیا ہے۔ مثلاً :

سن اے غارت گر جنس وفا سن
شکست قیمت دل کی صدا کیا

عنایت اللہ : ''یعنی تو جو کہتا ہے کہ ہمیں شکست دل کی خبر نہیں تو کہیں شکست دل میں بھی آواز ہوتی ہے جو تجھے سنائی دیتی۔ شکست دل کو شکست قیمت دل سے تعبیر کیا ہے اور اس لیے جنس و غارت اس

۱۔ الہامات غالب، پروفیسر ملک عنایت اللہ، ص ۹۔
* (شوکت میرٹھی نے البتہ حمدیہ پہلو سے شرح کی)
۲۔ الہامات غالب، پروفیسر ملک عنایت اللہ، ص ۱۰۔

کے مناسبات ذکر کیے ہیں ۔ دوسرے معنی اس کے یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ شکست دل کی صدا تجھے اچھی معلوم ہوتی ہے تو دل شکنی کیے جا ، بھلا دل کی اور صدائے شکست دل کی حقیقت کیا ہے ، ہمیں تو تیری خوشی منظور ہے[1]،،۔

نظم طباطبائی : ،،یعنی تو جو یہ کہتا ہے کہ ہمیں شکست دل کی خبر نہیں تو کہیں شکست دل میں آواز ہوتی ہے جو تجھے سنائی دیتی ۔ مصنف نے شکست دل کو شکست قیمت دل سے تعبیر کیا ہے اور اسی لیے جنس و غارت اس کے مناسبات ذکر کیے ہیں ، دوسرا پہلو اس بندش میں یہ نکلتا ہے کہ شکست دل کی صدا تجھے اچھی معلوم ہوتی ہے تو دل شکنی تو کیے جا اور سُن بھلا دل کی اور صدائے شکست دل کی کیا حقیقت ہے جو تُو تامل کرے[2]،،۔

مندرجہ بالا عبارت سے ظاہر ہوتا ہے کہ شارح نے نظم طباطبائی کو ہی بغیر حوالہ کے الفاظ کے ادنلی سے تغیر کے ساتھ نقل کیا ہے جو اصولاً درست نہیں کیونکہ جیسا کہ دوسرے شارحین نے کیا ہے جب کسی کو نقل کیا ہے تو انھوں نے حوالہ دیا ہے یہ محض عنایت اللہ اور بیخود ہیں جو نظم طباطبائی کو بغیر حوالہ کے نقل کرتے ہیں ۔

یہ شرح چونکہ طلبا کے لیے لکھی گئی ہے شاید اس لیے ایک دوسری شرح یعنی ،،ہدیہ سعیدیہ،، کا ذکر مقدمہ میں نہیں کیا گیا ۔ لیکن یہ شرح بہرحال ان کے مطالعہ میں رہی اور انھوں نے شرح میں کہیں کہیں اس شرح کا حوالہ دیا ہے ۔

---

۱ - الہامات غالب ، پروفیسر ملک عنایت اللہ ، ص ۸۱-۸۲ ۔

۲ - شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۳۳ ۔

جیسا کہ انھوں نے مقدمہ میں ذکر کیا ہے کہ انھوں نے دیگر شارحین سے اختلاف کیا ہے ان کا یہ اختلاف درست بھی ہے اور غلط بھی مثلاً نظم طباطبائی اور ان کے تتبع میں اکثر شارحین اس غزل میں جس کا مطلع ہے :

دائم پڑا ہوا تیرے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

کے قطعہ بند اشعار کو آنحضور صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی مدح میں نعت کے اشعار قرار دیتے چلے آئے ہیں لیکن جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے یہ خیال درست نہیں۔ چنانچہ انھوں نے واضح طور پر پہلی بار اس جانب توجہ مبذول کرائی ہے لکھتے ہیں :

"ان دونوں شعروں کی نسبت حضرات شارحین نے فرمایا ہے کہ یہ اشعار بھی نعتیہ ہیں اور واقعہ معراج شریف کے متعلق ہیں . . . ہماری رائے میں یہ دونوں شعر بھی نعتیہ نہیں ہو سکتے ۔ یہ شعر تو اس حالت میں نعتیہ ہو سکتے تھے اگر مرزا صاحب حضور سرور کائنات فخر موجودات علیہ الصلواۃ والسلام کے عہد مبارک میں آپ کی حیات ظاہری کے زمانے میں موجود ہوتے ۔ لیکن پھر بھی اس قسم کی تعلی اور خود ستائی حضور[۳] کے سامنے زیبا نہ تھی[۱]"۔

لیکن خود شارح نے واضح نہیں کیا کہ پھر ان اشعار کا مرجع کون ہے؟ غزل کے پانچویں شعر کا مرجع انھوں نے محبوب کو قرار دیا لیکن بعد کے دو اشعار کی شرح شارحین متقدمین کی دہرا دی ۔ ہمارے خیال میں محبوب بھی ان اشعار کا مرجع نہیں کیونکہ جب مقطع میں واضح طور پر بادشاہ کا ذکر موجود ہے تو اس بات میں کون سی قباحت ہے کہ ان کا مرجع بادشاہ کو قرار دیا جائے ۔

شارحین سے اختلاف کرنے کا ایک اور انداز ملاحظہ فرمائیے :

حیرت ہوتی ہے کہ انھوں نے یہ انداز اور رویہ کس طرح سے

---

۱ ۔ الہامات غالب ، عنایت اللہ ۔

اختیار کیا کیونکہ یہ شرح نگار کے شایان شان نہیں ہے ۔ اس شعر کہ :

وان پہنچ کر جو غش آتا پئے ہم ہے ہم کو
صد رہ آہنگ زمیں بوس قدم ہے ہم کو

''مطلب یہ ہے کہ کوچۂ محبوب میں مجھے جو پے در پے غش آتا ہے اس کی غرض و غایت یہ ہے کہ میں سو طرح سے اپنی قدم بوسی کروں کیونکہ اپنے قدموں کی بدولت مجھے کوچۂ محبوب نصیب ہوا'' آسی صاحب ، قاضی صاحب اور جناب نظم نے اس شعر سے قریب قریب یہی معنی لیے ہیں ۔ لیکن ہمیں ان معنوں اور اس شرح میں تامل ہے ، اگر اس اختلاف کو درج کیا جائے تو بحث بہت طویل ہو جائے گی [۱] '' ۔

یہ رویہ شرح نگار کے طریقہ کے حوالے سے بالکل غلط اور مختلف ہے ، اگر آپ ایک شرح کو درست خیال نہیں کرتے تو اسے درج کرنے کی ضرورت نہیں ، پھر اختلاف کا ذکر کیا ضروری ہے اگر آپ اختلاف واضح نہیں کرتے، رہا طوالت کا ڈر تو پہلے ہی ان کی شرح بے شمار شرحوں سے طویل ہے ، دو چار سطروں سے کوئی فرق نہ آ جاتا ۔ مولانا حالی کے بارے میں شارح کا رویہ نہایت مودبانہ ہے لیکن بعض مقامات پر ان سے اختلاف بھی کیا ہے ۔ مثلاً ایک شعر کی شرح کے بارے میں انھوں نے مولانا حالی سے اختلاف کے نتیجے میں شمس بریلوی کی شرح نقل کی ہے ۔ یہ شرح جو شمس بریلوی کے نام سے نقل کی گئی ہے ، اس سے پہلے نظم طباطبائی اور دوسرے شارحین کے یہاں موجود ہے اس لیے یہ طریقہ درست نہیں کہ بعد کے ایک شارح کا حوالہ محض ذاتی تعلقات یا پسند و ناپسند کی وجہ سے دیا جائے ، جب کہ اس روایت کا سراغ قدما کے یہاں ملتا ہو ۔ شعر اور شرح ملاحظہ ہو :

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

---

۱ - الہامات غالب ، عنایت اللہ ، ص ۲۷۳ ۔

مولانا حالی : "طالب راہ خدا کو جو حالت ابتداء میں پیش آتی ہے اس کو اس تمثیل میں بیان کیا ہے طالب اول جس شخص میں کوئی کرشمہ یا وجد و سماع ، جوش و خروش دیکھتا ہے اسی کے ہاتھ پر بیعت کرنے کا ارادہ کرتا ہے اور اس کے ساتھ پھرتا ہے۔ پھر جب کوئی اور اس سے بڑھ کر نظر آتا ہے تو اس کا تعاقب کرتا ہے۔ وہم و جزاً اور وجہ تذبذب اور تزلزل کی یہی تو ہے کہ وہ کاملین کو پہچان نہیں سکتا[۱]"۔

عنایت اللہ (شمس بریلوی) : اس شعر کے معنی مولانا حالی نے جو بیان کیے ہیں ممکن ہے کہ بعض اصحاب کو اس سے اتفاق ہو لیکن مرزا کا یہ مفہوم و مقصد نہیں۔ بلکہ ایک عام خیال پیش کیا ہے کہ منزل محبت کا میں ابھی شناسا نہیں ہوں ، میں نے یہ ضرور سنا ہے کہ اس راہ میں راہبر و رہنما ملا کرتے ہیں ، اب جس کو تیز رو دیکھتا ہوں اس کو راہبر سمجھ لیتا ہوں۔ لیکن کچھ دیر ساتھ چلنے کے بعد پتہ چلتا ہے کہ وہ بھی میری طرح ناواقف منزل ہے اس لیے میں اس کا ساتھ چھوڑ کو دوسرے راہبر کی تلاش شروع کر دیتا ہوں[۲]"۔

نظم طباطبائی، آسی : ایک گم کردہ راہ کی تصویر کھینچ دی ہے۔ کہتے ہیں میں منزل کا راستہ نہیں جانتا ، راہبر کو نہیں پہچانتا ، تلاش منزل میں سرگرداں اور حیران ہوں ، آرزو یہ ہے کہ کسی نہ کسی طرح منزل پر پہنچ جاؤں جس شخص کو تیز رفتار دیکھتا ہوں سمجھتا ہوں

۱۔ یادگار غالب ، مولانا حالی ، ص ۱۵۱۔
۲۔ الہامات غالب ، عنایت اللہ ، ص ۲۲۱۔

کہ یہ منزل کا پتہ جانتا ہے اس لیے اسی کے ساتھ جاتا ہوں آگے بڑھ کر کسی اور کو تیز تیز قدم اٹھاتا دیکھتا ہوں تو اسی کو راہبر خیال کرکے اس کے پیچھے پیچھے روانہ ہو جاتا ہوں گویا تلاش منزل میں دیوانہ ہو رہا ہوں'[1]"۔

قطع نظر اس امر کے کہ عنایت اللہ نے جو شرح شمس بریلوی کے نام سے لکھی ہے وہ متقدمین شارحین کے یہاں موجود ہے، یہ شرح بھی مولانا حالی کی شرح کے مقابلہ میں بہتر بھی نہیں، تیز رفتار شخص کو دیکھنا اور اس کے ساتھ چل پڑنا ایک تمثیل ہے جس کی نظم طباطبائی اور عنایت اللہ کے یہاں وضاحت نہیں، اس کے معنی صرف یہی نہیں کہ ایک تیز رفتار شخص پر چونکہ اس کی تیز رفتاری کے سبب منزل سے آگہی کا گمان ہوتا ہے اور شاعر اس کے پیچھے ہو لیتا ہے بلکہ جیسا کہ مولانا حالی نے واضح کیا ہے جس وقت کوئی کرشمہ و کرامات یا وجد و سماع کی بڑھی ہوئی کیفیت دیکھتا ہوں اس کی بیعت کر لیتا ہوں یا اس کو راہبر تسلیم کر لیتا ہوں بعد میں اس سے آگہی ہوتی ہے تو اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے کہ محض ظاہری کیفیات کی وجہ سے دھوکہ کھایا۔ عنایت اللہ نے بھی حل لغت لکھنے کی روایت کو نبھایا ہے اور یہ شرح کی ضرورت بھی تھی۔ تدریسی ضرورتوں کا نتیجہ ہونے کی وجہ سے شرح کا غالب رجحان تفصیل اور پھیلاؤ کی جانب ہے، شرح اشعار نہایت صراحت سے لکھتے ہیں۔ موقعہ محل کے مطابق تشبیہہ و استعارہ اور دوسری صفتوں کی جانب توجہ بھی دلاتے ہیں اور کہیں کہیں انھوں نے دوسرے شاعروں کے اشعار بھی مفہوم کو واضح کرنے کے لیے دیے ہیں فارسی اور اردو دونوں زبانوں کی شرح آسان اور عام فہم زبان میں لکھی ہے۔

پروفیسر عنایت اللہ کی شرح گو کہ ایک درمیانے درجہ کی اچھی شرح ہے اور غالب کے اشعار کے مطالب و مفاہیم کو اجاگر کرتی ہے،

۱۔ مکمل شرح دیوان غالب، عبدالباری، ص ۱۹۸۔

لیکن وہ شارحین میں کوئی خاص مقام حاصل نہ کر سکے اس لیے ان کا تذکرہ شارحین کے زمرے میں کم ہی ملتا ہے ۔ دیگر شرحوں کے بالمقابل ان کی اہمیت کی کمی اس طرح بھی ظاہر ہوتی ہے کہ ان سے قبل جس قدر شروح لکھی گئی ہیں ان کو دوسرے شارحین نقل کرتے ہیں ۔ مثلاً حالی اور نظم طباطبائی کو تو کثرت سے نقل کیا گیا ہے اس کے علاوہ ہر قابل ذکر شارح نے شوکت میرٹھی ، حسرت موہانی ، مولانا سہا ، مولانا بیخود ، سعید الدین اور عبدالباری آسی کو نقل کیا ہے ۔ ان سے اختلاف کیا ہے یا اتفاق ، اس حوالہ سے تو عنایت اللہ کی شرح کو زیادہ اہمیت نہ مل سکی ، اس کی شاید ایک وجہ اس کی نایابی بھی ہو کیونکہ یہ ۱۹۷۱ء میں دوبارہ شائع ہوئی ہے ۔ اس عہد کے دوسرے شارحین جو ان کے بعد آنے والے ہیں ان میں آغا باقر اور جوش ملسیانی کو نقل کرنے اور ان سے سند لینے کی روایت ابھی موجود ہے ۔ خود آغا باقر نے تو شرح کا یہ طریقہ اور رجحان بام عروج تک پہنچا دیا ہے کہ مختلف شارحین کی شروح کو ایک جگہ جمع کیا جائے ۔ چنانچہ شارحین میں سے جس شارح نے سب سے زیادہ التزام کے ساتھ اس روایت کو قبول کیا ہے ، وہ آغا محمد باقر ہیں ۔ لکھتے ہیں :

”کلام غالب کے نکات سے لطف اندوز ہونے کے لیے میں نے یادگار غالب مصنفہ مولانا حالی ، شرح حسرت موہانی ، طباطبائی ، سہا ، مقدمہ دیوان غالب مصنفہ ڈاکٹر عبدالرحمان بجنوری ، بیخود ، آسی ، شوکت میرٹھی اور سعید کو سامنے رکھ کر دقت نظر کے ساتھ مطالعہ کیا اور آخر میں اس نتیجہ پر پہنچا کہ اگر ایسی جامع شرح تیار کی جائے جو دیوان غالب کے طلبا کو بیک وقت مختلف شرحوں کی چھان بین سے مستغنی کر دے تو یقیناً یہ ایک بڑی ادبی خدمت ہوگی [۱]“۔

باقر کی شرح کا ایک رخ بقول سروری یہ ہے :

---

۱ - بیان غالب ، آغا محمد باقر ، ص ۲ -

"آغا محمد باقر نے اور شارحین کی طرح غالب کی زندگی اور شاعری کے بارے میں مقدمہ نہیں لکھا لیکن ایک مفید کام انھوں نے یہ کیا ہے کہ شرح کے آغاز سے پہلے، ہر ردیف کے ماتحت، غزل کے مصرعہ اول کی فہرست دے دی ہے[1]۔"

آغا محمد باقر کی شرح بے خود دہلوی کی دفاعِ غالب کی روایت سے تعلق رکھتی ہے، جس طرح بے خود دہلوی اور مولینا آسی کے ذہن پر نظم طباطبائی کے اثرات برابر غالب رہے، اسی طرح ان کی شرح پر بھی مولانا نظم کے اثرات بھرپور انداز میں نظر آتے ہیں۔ اور انھوں نے اکثر مقامات پر نظم طباطبائی کو رد کرنے اور غالب کا دفاع کرنے کی کوشش کی ہے۔ نظم طباطبائی کے اعتراضات کم نقل کیے ہیں جب کہ نظم کی تعریف و تحسینِ اشعارِ غالب کو نقل کرنے میں چستی دکھائی گئی ہے اور یہ رویہ دراصل غالب کے ساتھ ان کی ہمدردی کا نتیجہ ہے وہ لکھتے ہیں:

"میری شرح کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ میں غالب پر نخریبی نکتہ چینی کرنا سوء ادبی خیال کرتا ہوں اس لیے میں نے عموماً اس سے گریز کیا ہے[2]۔"

مطلع سر دیوان کے بارے میں تمام شارحین کی شرح نقل کرنے کے بعد کہتے ہیں کہ طباطبائی کے علاوہ تمام شارحین اس شعر کو بامعنی بتاتے ہیں۔ کاغذی پیرہن پہننے کے رواج کے ثبوت میں یہ اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں ....[3]"

چونکہ طباطبائی نے لکھا تھا کہ کاغذی پیرہن پہننے کا رواج نہ کہیں دیکھا نہ کہیں سنا، اس لیے انھوں نے بابا افغانی اور کمالہ اسماعیلی

---

۱ - بین الاقوامی سیمینار، غالب کے اردو کلام کی شرحیں، عبدالقادر سروری، ص ۱۴۴ -

۲ - بیانِ غالب، آغا محمد باقر، ص ۴ -

۳ - بیانِ غالب، آغا محمد باقر، ص ۲۳ -

کے اشعار درج کیے ہیں ۔

ان کی شرح لکھنے کے طریقہ و انداز سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ وہ دوسرے شارحین اور خاص طور پر نظم کی شرح کو ذہن میں رکھ کر شرح لکھتے ہیں اور خاص طور پر ایسے اشعار جن پر نظم طباطبائی نے اعتراضات کیے ہیں ، کوشش کرتے ہیں کہ اپنی شرح میں جواب دے دیں ان کی اس نوعیت کی جوابی شرح کو محض اسی وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب نظم طباطبائی وغیرہ کی شرح ذہن میں ہو ، مثلاً یہ شرح ملاحظہ ہو :

عشرتِ قتل گہِ اہل تمنا مت پوچھ
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

نظم طباطبائی : یعنی قتل گاہ میں عشاق کو ایسی مسرت حاصل ہے کہ شمشیر کو عریاں دیکھ کر وہ جانتے ہیں کہ ہلالِ عید کا نظارہ دکھائی دیا ، لفظ ہلال تنگی وزن سے نہ آ سکا اور شعر کا مطلب ناتمام رہ گیا[۱] ۔"

آغا محمد باقر : مصنف کا کمال یہ ہے کہ خیال خود بخود شمشیر اور ہلال کی تشبیہہ کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے[۲] ۔"

اسی انداز میں جہاں جہاں ممکن ہوا انھوں نے غالب کا دفاع کرنے اور ان پر کیے گئے اعتراضات کو رفع کرنے کی کوشش کی ہے ۔ خود انھوں نے دیباچہ میں کہی گئی بات کا پاس لحاظ کرتے ہوئے غالب پر کہیں کوئی اعتراض نہیں کیا یا کسی دوسرے شارح کی ، کہی گئی تنقید سے اتفاق نہیں کیا ۔

دوسرے شارحین کی آراء اور مطالب نقل کرنے کا رجحان تو اس سے قبل بھی موجود ہے لیکن چونکہ آغا محمد باقر نے ایک خاص التزام

---

۱ ۔ شرح دیوانِ اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۲۶ ۔
۲ ۔ بیانِ غالب ، آغا محمد باقر ، ص ۷۹ ۔

سے نقل کرنے کے طریقہ کو اپنایا ہے اس لیے یہاں یہ دیکھنا ضروری ہو جاتا ہے کہ کیا یہ طریقہ درست ہے یا نہیں اور اپنے اندر کیا افادیت رکھتا ہے ۔۔۔؟

اس میں شک نہیں کہ اس قسم کے طریقۂ کار سے دوسرے شارحین کی آراء بھی قارئین کے سامنے آ جاتی ہیں اور دوسرے شارحین کے مفاہیم کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ لیکن اس طریقۂ کار کا ایک دوسرا پہلو یہ ہے کہ جب قاری کے سامنے ایک ہی شعر کی بے شمار تشریحات آ جاتی ہیں تو وہ ایک طرح کی الجھن کا شکار ہو جاتا ہے کہ کس کو غلط اور کسے صحیح خیال کرے۔ یہ الجھن اس وقت مزید بڑھ جاتی ہے جب شارح خود کوئی فیصلہ دینے یا دوسرے شارحین کی شرح کا نقص ظاہر کرنے سے گریز کا انداز اختیار کرتا ہے۔ آغا محمد باقر ہی نہیں دوسرے شارحین نے بھی تقریباً دوسروں کو نقل کرنے پر ہی اکتفا کیا ہے۔ اس انداز کی خرابی اور مفاہیم میں الجھاؤ کی مثال کے لیے ایک آسان شعر کی تشریحات ملاحظہ ہوں کہ ان تشریحات کے بغیر تو شعر سمجھ میں آتا ہے لیکن تشریحات کی موجودگی میں غلط اور صحیح کو الگ الگ کرنا یا غلط کی نشاندہی کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔

دہر میں نقش وفا وجۂ تسلی نہ ہوا
ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہوا

آغا محمد باقر : ”دنیا میں لفظ وفا کا استعمال تو بہت کیا جاتا ہے۔ لیکن کبھی اصلی معنوں میں استعمال نہیں ہوتا۔ ظاہر ہے اس بے معنی استعمال اور خالی ذکر وفا سے عاشق صادق کی تسلیٔ خاطر نہیں ہو سکتی، اس لیے یہ وہ لفظ ہے کہ جس کو اپنے معانی کا شرمندۂ احسان کبھی نہ ہونا پڑا، شاعر کا مقصد یہ ہے کہ جب دنیا میں اصلی وفا نہیں تو صرف نقشِ وفا سے تسلیٔ خاطر کیونکر ہو سکتی تھی[1]۔“

---

۱ - بیانِ غالب، آغا محمد باقر، ص ۵۲۔

بے خود دہلوی : ”دنیا میں جو لوگ وفاداری سے کسی کے دل پر نقشِ وفا قائم کرتے ہیں وہ گویا ایک بیکار کام میں اپنا وقت ضائع کرتے ہیں اس لیے کہ نقشِ وفا اہلِ وفا کے لیے موجبِ تسلیٔ خاطر اور سبب اطمینان طبیعت نہیں ہوتا ۔ ہمیشہ اہل دنیا ، دستور دنیا کے موافق وفا کے صلے میں جفا و ستم کے مستحق قرار دیے جاتے ہیں ، مرزا صاحب اپنی تسلیٔ خاطر ان لفظوں سے فرماتے ہیں ، وفا وہ لفظ ہے جس کے کچھ معنی ہی نہیں ، گویا وفاداری دنیا میں بیکار بات ہے[1] ۔“

نظم طباطبائی : ”یعنی لوگ جو دنیا میں وفا کرتے ہیں اس کے معنی یہی ہیں کہ تسلی چاہتے ہیں ، جب وفا کر کے تسلی نہ ہوئی ، تو لفظ وفا بے معنی و مہمل ہوگیا ، یہ کہ وفاداریٔ عشاق بے معنی بات ہے[2] ۔“

بے خود موہانی : ”پہلے وفا کو نقش تعوید کے معنوں پر کہا اور کہا کہ اس سے کبھی تسلی نہ ہوئی دوسرے مصرعے میں اسے لفظ بے معنی کہا یعنی کوئی وفادار نہ نکلا ، جس پر اس لفظ کا صحیح اطلاق ہوتا[3] ۔“

اثر لکھنوی : (اثر لکھنوی ان تمام مطالب کو بغیر نام اور حوالہ کے درج کرنے کے بعد لکھتے ہیں)
”اگر شعر کا یہی حاصل ہے تو کس قدر خوبصورت لفظ کیسے لچر مضمون پر صرف کیے گئے ، تمام اہلِ وفا اور ان کی جان کاہیاں حرفِ غلط ہوگئیں کوئی مرد میدان وفا نہ رہا ۔ میں شعر کا جو مطلب

---

۱ ۔ مراۃ الغالب ، بے خود دہلوی ، ص ۱۳ ۔
۲ ۔ شرح دیوانِ اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۱۴ ۔
۳ ۔ گنجینۂ تحقیق ، بے خود موہانی ، ص ۱۱۹ ۔

سمجھا ہوں یہ ہے کہ وفا ایسی چیز ہے جس کا دنیا میں کوئی قدر شناس نہیں ، گویا ایک لفظ بے معنی ہے جس کا مفہوم یا حاصل کوئی نہیں سمجھتا ، تاہم اہلِ وفا اپنی دھن کے پکے اور راہ وفا میں ثابت قدم ہیں ، وفا کا صلہ نہیں چاہتے ، صرف اس کی پذیرائی سے تسلی ہو سکتی مگر اس سے بھی محروم ہیں ، انداز بیان نے یہ خوبی پیدا کی کہ کسی کو الزام نہیں دیتے ، بلکہ یہ کہتے ہیں کہ شاید لفظ وفا بے معنی ہے ، کوئی سمجھتا ہی نہیں قدر کیا کرے[1] ۔''

اس شعر کے یہ مختلف مطالب آغا محمد باقر نے بھی درج کیے ہیں اور اثر لکھنوی نے بھی لیکن دونوں نے یہ نہیں بتایا کہ آخر اغلاط کہاں واقع ہو رہی ہیں حالانکہ تھوڑے بہت فرق کے ساتھ کچھ تشریحات صحیح ہیں ، لیکن بے خود موہانی اور اثر لکھنوی کی شرح تو درست نہیں کیونکہ نقش بمعنی تعویذ جیسا کہ بے خود موہانی نے لیا ہے درست نہیں اور اسی طرح اہلِ وفا دھن کے پکے ہیں اور راہِ وفا میں ثابت قدم ہیں ، اضافہ ہے ۔ نیز وفا کا صلا چاہنا یا نہ چاہنا بھی شعر سے متعلق مفہوم نہیں بہرحال بہتر شرح آغا باقر ہی کی ہے ۔ کیونکہ اس سے اتنا ضرور واضح ہو جاتا ہے کہ تشریحات کی اس رنگا رنگی میں غلط اور صحیح کی تفہیم اور شناخت مشکل ہو جاتی ہے ۔

نظامی بدایونی ، سعید اور عنایت اللہ کی طرح آغا محمد باقر کے یہاں مطالب کی صحت کی شرح دوسرے شارحین کی نسبت زیادہ ہے ، انھوں نے موقع و محل کے مطابق اشعار کی لفظی وہ معنوی خوبیوں کی جانب اشارہ بھی کیا ہے ۔ لیکن کہیں کہیں ان سے اختلاف بھی کیا جا سکتا ہے ، خاص کر ایسے مقامات پر جہاں وہ ایک سے زیادہ مفاہیم کی تلاش میں سرگرداں نظر آتے ہیں مثلاً غالب کے اس آسان سے شعر کی تین تشریحات

---

۱ ۔ مطالعہ غالب ، اثر لکھنوی ، ص ۳۲ ۔

انھوں نے لکھی ہیں :

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے ؟

" درد سے مراد عشق ہے ، اپنے دل کو ملامت کرتے ہیں کہ اے ناداں تجھے ہوا کیا ہے ، ہوش کر باز آ ، جس مرض میں تو مبتلا ہے ، اس کا کوئی علاج نہیں ، دوسرا پہلو یہ ہے کہ تجھے ہوا ہی کیا ہے جس کا معالجہ کیا جائے ، تیسرا مفہوم یہ ہے کہ دلِ ناداں تجھے کیا ہوگیا ہے ، اپنا مرض بتا ، زیادہ نہ چھپا ، تاکہ میں اس کا علاج کروں ، یا یہ کہ تو اپنی حرکتوں سے باز آئے تو تیرے علاج کی طرف رجوع کروں[1] ۔"

پہلے مفہوم میں " ہوش کر ، باز آ ، جس مرض میں تو مبتلا ہو رہا ہے ، اس کا کوئی علاج نہیں" کا شعر سے کوئی تعلق نہیں ، دوسرا مفہوم بالکل ہی غلط ہے کہ تجھے ہوا ہی کیا ہے جب کہ شعر میں واضح طور پر ہونے کا تذکرہ ہے البتہ استفہام موجود ہے ۔ تیسرے مفہوم میں تو اپنی حرکتوں سے باز آئے تو تیرے علاج کی طرف رجوع کروں ، درست نہیں ، معنی شعر سے بے تعلق ہے ....

علاوہ ازیں ان کے ان مفاہیم میں متقدمین شارحین کا حصہ ہے لیکن انھوں نے اس کا اظہار نہیں کیا چنانچہ اس ضمن میں خاص طور پر ان کا رویہ قابلِ گرفت اس لحاظ سے بھی ہے کہ وہ ایسے اشعار جن کے معنی کے ساتھ وہ شارحین سے اتفاق کرتے ہیں آخر میں لکھ دیتے ہیں "میرے ہم خیال" حالانکہ اصولاً یہ خود آن کے ہم خیال ہوتے ہیں کیونکہ وہ ان سے پہلے گذر چکے ہیں اور ظاہر ہے کہ ان کے مطالعہ کے بعد ہی یہ ایک نقطۂ نظر بناتے ہیں ، چنانچہ وہ مطالب جو انھوں نے اپنے ذہن و شعور سے لکھے ہیں سارے کے سارے دوسرے شارحین کے یہاں موجود ہیں ۔ اب اس سطح پر آ کر یہ دعویٰ کرنا ہٹ ہے کہ شارحین مطالب کے

---

۱ - بیانِ غالب ، آغا محمد باقر ، ص ۲۱۳ ۔

نئے در وا کریں گے اور یہ درست بھی نہیں کیونکہ نئے معنیٰ سے اغلاط میں اضافہ ہوگا۔ البتہ کسی نئے رخ یا گوشہ کو اجاگر کرنا ممکن ہے یا شاید جس بات کی زیادہ ضرورت ہے وہ یہ ہے کہ ایسے اشعار جن کے مفاہیم میں اختلافات ہیں ان کو قطعی شکل دیں گے، شارحین کے یہاں رنگا رنگی دیکھتے ہوئے یہ توقع رکھنا بھی خوش فہمی ہوگی لیکن خود شارحین جب اس میدان میں اترتے ہیں تو یہی گمان کرتے ہیں جیسا کہ آغا باقر کے بعد آنے والے نسبتاً غیر معروف شارح غالب سرخوش کے اس بیان سے ظاہر ہے، وہ شروح غالب کے نقائص پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اس طول طویل مضمون سے ہماری غرض شارحین غالب کی سبکی کرنا نہیں ہے، بلکہ محض یہ ثابت کرنا مدنظر ہے کہ شارحین میں کس قدر اختلاف آراء پایا جاتا ہے۔ جو شاید ہماری اس ناچیز کوشش سے آئندہ رفع ہو جائے گا یا کم از کم عوام ہی دیوانِ غالب کی اس شرح کی بدولت کچھ سمجھ سکیں گے تو وہ خود ہی اندازہ کر لیا کریں گے کہ غالب کے ہر شعر کے صحیح اور درست معنی کیا کیا ہو سکتے ہیں اور ان کو شارحینِ غالب نے کس کس طرح پیش کیا ہے[۱]۔"

سرخوش نے اپنی شرح کے صفحۂ اول پر "صحیح ترین اور بہترین شرح اردو دیوانِ غالب" کے الفاظ تحریر کیے ہیں اور جیسا کہ مندرجہ بالا اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کو یہ زعم تمام شارحین سے زیادہ ہے کہ انھوں نے صحیح ترین مطالب تحریر کیے ہیں حالانکہ صورت حال اس کے برعکس ہے ان کے یہاں مولانا آسی ہی کی طرح مطالب کی بے شمار غلطیاں موجود ہیں اور بعض اوقات تو انھوں نے نہایت عجیب و غریب معانی بیان کیے ہیں جنھیں پڑھ کر ان کے اس دعوے پر حیرت ہوتی ہے کہ اس شرح کے بعد اختلاف رفع ہو جائے گا۔ یہاں صرف مثال کے طور پر ایک دو اشعار کی شرح تحریر کرنا

۱۔ عنقائے معانی، سرخوش، ص ج۔

کافی ہوگا:

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

حالی نے اس شعر کے نہایت عمدہ معنی تحریر کیے ہیں، جس سے حسرت موہانی، بے خود، سعید، عنایت اللہ اور دوسرے شارحین اتفاق کرتے ہیں۔ محض متقدمین میں سے نظم طباطبائی نے ایک نیا رخ تلاش کرنے کی کوشش کی ہے اور وہ ٹھوکر کھا گئے۔ مثلاً:

نظم طباطبائی : ''رقیب بوالہوس کی ہوس کو نشاط کار و لطف وصل نگار حاصل ہے اب ہمارے جینے کا مزہ کیا رہا مصنف کی اصطلاح میں ہوس محبت رقیب کا نام ہے[1]۔''

ظاہر ہے کہ یہ شرح درست نہیں کیونکہ

ع نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا''

تشریح یہ فقرہ نہیں کرتا کہ

''اب ہمارے جینے کا مزا کیا رہا''

جب کہ مصرعہ واضح طور پر اس بات کی جانب اشارہ کرتا ہے کہ مرنا نہ ہو تو پھر جینے کا مزا نہیں کیونکہ بقول مولانا حالی:

''دنیا میں جو کچھ چہل پہل ہے وہ صرف اس یقین کی بدولت ہے کہ یہاں رہنے کا زمانہ بہت تھوڑا ہے''

اب ذرا سرخوش کی شرح ملاحظہ ہو:

''ہوس کو: حرص کے تقاضے سے، نشاط، خوشی، نشاط کار: کام کرنے کی خوشی، اس لیے کہ کام کرنے سے روپیہ پیسہ ملتا

---

[1] شرح دیوان اردوئے غالب، نظم طباطبائی، ص ۳۱۔

ہے ، کیا کیا : کس قدر ، مرنا : کسی ہوس یا خواہش میں تکلیفیں اٹھانا ، جیسے کہ کہا کرتے ہیں وہ شخص دولت پر کس قدر مرتا ہے ، یعنی کتنی ہوس ہے ۔ مطلب شعر : حرص کے تقاضے سے کیا کیا نشاطِ کار ہے یعنی کام کاج اور ان کے کرنے کی کس قدر خوشی ہے ، اگر یہ مرنا (یعنی خواہش یا لالچ) نہ ہو تو پھر جینے میں کسی کو لطف کیا آئے ، یہاں ''مرنا'' بالمقابل جینا موت کے معنی نہیں رکھتا ۔ بلکہ لالچ میں مرنا مراد ہے کہ جس سے زندگی باوجود اس قدر محنتوں کے خوشگوار ہو جاتی ہے[۱] ۔''

یہاں شارح نے دوسروں سے الگ راہ نکالنے کی کوشش سے مرنا کو جینے کے بالمقابل لانے کے بجائے مرنا سے مراد لالچ میں مرنا لیا ہے ، اور کہا ہے کہ جینے کا لطف لالچ یا خواہش کی وجہ سے ہے لیکن لالچ میں مرنے سے زندگی میں خوشگواری کا کوئی پہلو دکھائی نہیں دیتا اور پھر نشاطِ کار کا یہ مفہوم بھی کتنا عجیب و غریب اور دلچسپ ہے کہ کام کرنے کی خوشی اس لیے کہ کام کرنے سے روپیہ پیسہ ملتا ہے ۔

نظم طباطبائی اور سرخوش کے اس اختلاف کے پس منظر میں مولانا حالی کی یہ شرح ملاحظہ کیجیے :

''نشاط کے معنی امنگ کے ہیں ، نشاطِ کار یعنی کام کرنے کی امنگ[۱] دنیا میں جو کچھ چہل پہل ہے وہ صرف اس یقین کی بدولت ہے کہ یہاں رہنے کا زمانہ بہت تھوڑا ہے ، یہ انسان کی ایک طبعی خصلت معلوم ہوتی ہے کہ جس قدر فرصت قلیل ہوتی ہے اسی قدر زیادہ سرگرمی سے کام سر انجام دیتا ہے اور جس قدر زیادہ مہلت ملتی ہے اسی قدر کام میں تاخیر اور سہل انگاری زیادہ کرتا ہے[۲] ۔''

---

۱ - عنقائے معانی ، سرخوش ، ص ۵۰-۵۱ ۔

۲ - یادگار غالب ، مولانا حالی ، ص ۱۲۵-۱۲۶ ۔

حالی کی اس تشریح کے بعد مزید تدقیق سے اچھے نتائج پیدا ہونے کی توقع نہیں ایک اور شعر کی شرح ملاحظہ ہو :

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ میری زنجیر کا

سرخوش : "یعنی ایک تو قید دوسرے میرے پاؤں کے نیچ آگ بھی رکھی گئی ہے اس کے سینک سے میری زنجیر کا حلقہ (یا لوہے کا کڑا) موئے آتش دیدہ ان گیا ہے[۱] ۔"

یہاں شارح نے آتش زیر پا کو صرف لغوی معنی میں لیا ہے ۔ جس کی وجہ سے انھیں یہ شرح کرنی پڑی ۔ اس کی درست شرح ملاحظہ کیجیے :

آغا باقر : "میں زنجیر میں بھی ایسا بے قرار اور مضطر ہوں کہ سوز دل کی گرمی سے میرے پاؤں کی زنجیروں کا حلقہ جلے ہوئے بال کی طرح کمزور ہو گیا ہے[۲] ۔"

نظم طباطبائی کے بعد سرخوش دوسرے شارح ہیں جو دیوان غالب کے مطلع سردیوان کے معنی کے بارے میں شک و شبہ میں مبتلا نظر آتے ہیں ان کا خیال ہے کہ :

"مرزا غالب نے یہ شعر اس وقت کہا تھا جب کہ وہ مبتدی شاعر تھا ۔ اور کلام پر پوری قدرت اسے حاصل نہ تھی[۳] ۔"

سرخوش کی شرح میں صحت مطالب کی بھی بعض عمدہ مثالیں ملتی ہیں ۔ انھوں نے اکثر اوقات مفہوم کا تعین بڑے ماہرانہ انداز میں کیا ہے ، شارحین سے اکثر مقامات پر اختلاف کرتے ہیں ، تنقید کرتے ہیں اور اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں جو آغا محمد باقر کے یہاں نہیں پایا جاتا ،

---

۱ - عنقائے معانی ، سرخوش ، ص ۳ ۔
۲ - بیان غالب ، آغا محمد باقر ، ص ۲۳ ۔
۳ - عنقائے معانی ، سرخوش ، ص ۲ ۔

بعض مقامات پر غالب کے مصرعوں کی اصلاح کی ہے ۔ لیکن اس ضمن میں ان کا انداز عجیب ہے ، یہ کہنے کے بجائے کہ اصل کلام اس طرح ہوگا یا فلاں نسخے سے تقابل کے بعد اصلاح دے رہا ہوں وہ کہتے ہیں :

ع دیکھنے ہم بھی گئے تھے یہ تماشا نہ ہوا

... اکثر نسخوں میں "پر" چھپ گیا ہے جو غیر فصیح ہے[1]"۔

یہ طریقہ اصلاح بالکل غلط ہے اور یوں اگر ہر شارح اپنے ذوق کے موافق فصاحت و بلاغت کا معیار بنائے اور کلام غالب کی اصلاح شروع کر دے تو پھر اصل متن ڈھونڈے سے نہیں ملے گا ۔

متقدمین شارحین میں مولانا عبدالباری آسی نے شارحین غالب کے بارے میں اپنی آراء کا اظہار کیا تھا اور اکثر شارحین پر تنقید کی اور ان کی اغلاط کو واضح کیا ، آسی کی یہ روایت ہمیں ان کے بعد سرخوش میں نظر آتی ہے ، انھوں نے باقاعدہ پندرہ صفحات کا ایک مضمون "کلام غالب اور اس کی مختلف شرحیں" کے عنوان سے تحریر کیا ہے جس میں حالی کو محض اس لیے کسی حد تک معاف کیا گیا ہے کہ انھوں نے مشکل اشعار کی شرح نہیں لکھی اس لیے اغلاط کا امکان کم ہے ۔ حالی کے علاوہ ، شوکت میرٹھی ، والہ' حیدر آبادی ، نظم طباطبائی ، مولانا آسی ، حسرت موہانی ، بیخود دہلوی ، مولانا سہا ، نظامی بدایونی ، قاضی سعید الدین احمد کی شروح کا ذکر کیا ہے اور ان پر تنقید کی ہے ، یہاں بھی ان کی تنقید میں دونوں رخ موجود ہیں ۔ مثلاً

سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

"حضرت مجدد صاحب (شوکت میرٹھی) نے اس شعر کے یہ معنی بتائے ہیں کہ میں سر تا پا عشق میں قید ہوں اور ہستی یا زندگی کی الفت نے بھی مجبور کر رکھا ہے ، برق کو میں نے اپنا معبود بنا

---

۱ ۔ عنقائے معانی ۔ سرخوش ، ص ۵۵ ۔

رکھا ہے اور اس سے التجا کرتا ہوں کہ وہ مجھے جلا دے اور فنا کر دے مگر اس عبادت سے چونکہ کچھ حاصل نہیں ہوتا پس افسوس کرتا ہوں کہ کیوں زندہ ہوں ۔ ۔ ۔ دراصل مجدد صاحب اس شعر کو سمجھ ہی نہ سکے کیونکہ شاعر یہ کہتا ہے کہ میں مرتا ہا عشق میں غرق ہوں اور اس کو ترک نہیں کر سکتا بلکہ یہ میری جان لے کے ہی چھوڑے گا ۔ ادھر جان بھی مجھے پیاری ہے یعنی الفت ہستی نا گزیر ہے تو گویا میری یہ حالت ہے کہ جیسے کوئی کسان برق کی عبادت کیا کرے اور جب وہ برق گھیت پر گر کر حاصل یعنی فصل کو جلا دے تو افسوس کرے ، مراد یہ کہ جب کوئی عاشق ہوا تو پھر زندگی کی محبت سے کیا واسطہ ! ''۱

سر خوش کی یہ تنقید اور شرح درست ہے اور واقعی شوکت میرٹھی مفہوم شعر نہ سمجھ سکے۔ اسی طرح نظم طباطبائی کے اس اختصار پر کہ :

کیا شمع کے نہیں ہیں ہوا خواہ اہل بزم
ہو غم ہی جانگداز تو غم خوار کیا کریں

نظم طباطبائی : ''شمع کا ذکر محفل کی تمثیل ہے ، غرض اپنے حال سے ہے''۔ ۔ ۔ یہ لکھا ہے کہ ''یہ شرح نہیں کیونکہ غالب کا کوئی شعر بھی ، محض ایسے اشاروں سے عام فہم نہیں ہو سکتا[۲]''۔

لیکن بعض مقامات پر ان کا اختلاف درست نہیں ، وہ خود غلطی کر گئے ہیں :

از مہر تابہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

''جناب حسرت موہانی صاحب (شرح) : آفتاب سے لے کر ذرے تک ہر شے مانند دل ہے اور دل خوبصورت آئینہ ہے ، پس گویا ہر

---

۱ ۔ عنقائے معانی ، سرخوش ۔
۲ ۔ عنقائے معانی ، سر خوش ۔

طوطی کو (یعنی ہر شیدائے آئینہ دل گو) ہر سمت سے آئینہ مقابل نظر آتا ہے . . . عام شرحوں میں یہی معنی درج ہیں مگر دراصل دل و دل ایک فارسی محاورہ ہے جس کے معنی بیقرار ہونے کے ہیں ، غالباً یہی معنی اس جگہ مقصود ہیں[1] "۔

ایک تو انھوں نے حسرت موہانی کی شرح بے احتیاطی سے اضافہ و ترمیم کے ساتھ نقل کی ہے دوسرا وہ حسرت کے صحیح معنوں کو غلط کہتے ہیں اور خود "غالباً" کہہ کر قاری کو مزید شک کی کیفیت میں مبتلا کر دیتے ہیں ۔

سرخوش کی شرح دو حصوں میں طبع ہوئی ہے ، ہر ایک حصہ ہزار اشعار کی شرح پر مشتمل ہے ، انھوں نے ایک جدت یہ کی ہے کہ ہر غزل کے اشعار کو الگ الگ نمبر دینے کے بجائے پہلی غزل سے آخر دیوان تک تمام اشعار کو ایک ترتیب سے نمبر دیئے ہیں اور یوں آخر شعر کا نمبر جو کہ رباعی ہے ، ۲۰۵۸ ہے ، آخر میں غالب کی شاعری پر ایک ضمیمہ ہے جس میں غالب کی شاعری کی خصوصیات پر بحث کی ہے ۔

سرخوش کی شرح زیادہ مقبول نہ ہو سکی بلکہ اکثر اوقات تو ناقدین کو اس کے بارے میں علم ہی نہیں ہوا ، عبدالقادر سروری نے اپنے مضمون میں اس کا تذکرہ نہیں کیا اسی طرح افسر امروہوی نے اپنے مضمون شارحین غالب میں اس کا تذکرہ تذبذب کے انداز میں کیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ خود انھوں نے یہ شرح دیکھی ہی نہیں ۔ لکھتے ہیں :

"سرخوش صاحب کی شرح ہماری نگاہ سے نہیں گذری لیکن مولوی اظہار الحسن صاحب اظہر ، بی ، اے ؛ ایل ، ایل ، بی کے ایک

---

۱ - عنقائے معانی ، سر خوش ۔

مضمون سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی دیوان غالب کے شارحین میں شامل ہیں[۱]''۔

اس کے فوراً بعد ''عنقائے معانی'' کے عنوان کے تحت لکھتے ہیں :

''تحقیق نہ ہو سکا کہ یہ شرح کس کی تصنیف ہے ، اس کا ذکر جناب سر خوش صاحب نے ایک مضمون میں کیا تھا[۲]''۔

حالانکہ ''عنقائے معانی'' سر خوش کی شرح ہے اور ''شرح سرخوش'' کے نام سے انھوں نے الگ شرح کا جو ذکر کیا ہے ، وہ مغالطہ ہے ...

سرخوش کی شرح جس ''صحیح ترین'' کے دعویٰ کے ساتھ سامنے آئی وہ اس معیار کو پورا نہیں کرتی بلکہ شاید اس میں دوسروں سے مفاہیم کی اغلاط موجود ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سرخوش کے سامنے ماضی کا سرمایہ تھا اور انھوں نے اس سرمایہ سے ہٹ کر الگ راہ نکالنے کی کوشش کی ہے ۔

سرخوش کی زبان اور اسلوب بھی الجھاؤ کا شکار ہے، حسرت موہانی، بے خود دہلوی ، مولانا سہا ، سعید الدین اور آغا محمد باقر کی سادگی اور سلاست بیان کے مقابل ان کا انداز بیان ماند پڑ جاتا ہے اور خاص طور پر ان کے یہاں بریکٹ کا بے دریغ استعمال اس الجھاؤ میں اضافہ کرتا ہے ۔ بعض اوقات جب وہ مطمئن نہیں ہوتے اور تاویل در تاویل کا انداز اختیار کرتے ہیں تو اس سے بھی مفہوم میں الجھاؤ پیدا ہوتا ہے اور اس انداز کی وجہ سے انھیں شرح دو جلدوں میں شائع کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی ۔ ان کے اسلوب و انداز بیان کی ایک مثال ملاحظہ ہو :

برنگِ کاغذِ آتش زدہ نیرنگ بیتابی
ہزار آئینہ دل باندھا ہے بال یک تپیدن پر

لغت شعر کی وضاحت کے بعد تحریر فرماتے ہیں :

'' کہتا ہے میری بیقراری دل جو کئی کئی صورتیں بدلتی ہے یعنی

---

۱ ۔ قومی زبان ۱۹۶۹ء افسر امروہوی ، ص ۳۲ ۔
۲ ۔ ایضاً ۔

نیرنگ بیتابی کاغذ آتش زدہ کی طرح (یا اس کی وضع اختیار کرکے) اپنے تڑپنے کی ایک ایک پرواز پر (مراد کاغذ آتش زدہ کے وہ ہزار ہا پرزے جو ہوا میں پرواز کرتے ہیں اس کے ایک ایک پرزے کے اوپر جب کہ وہ ہوا میں اڑتا ہو ، ہزاروں مرتبہ میرے دل کو باندھے ہے) صاف ظاہر ہے کہ اس صورت میں جب کہ کاغذ آتش زدہ کے لاکھوں پرزے ہوا میں اڑتے ہیں اور ہر پرزے پر دل عاشق کو ہزار ہا مرتبہ باندھ دیا گیا ہو تو اس کے دل کی پریشانی کیا کیا صورتیں نہ اختیار کرے گی [۱] ''۔

یہ انداز بیان نہ صرف یہ ہے کہ بریکٹ کے بے دریغ استعمال سے روانی اور سلاست عبارت کو ختم کرنے کا باعث بنا ہے بلکہ اس کی وجہ سے شعر کا مفہوم سمجھنے میں بھی دشواری ہوتی ہے اور پھر ستم بالائے ستم یہ کہ شرح بھی غلط ہے — کاغذ آتش زدہ کے پرزے بنانے ، انھیں ہوا میں اڑانے اور ان پر ہزاروں دل باندھنے کا عمل ان کا تاویلی نظام ہے ، جب کہ شعر میں آئینہ کی تشبیہہ ان نقاط روشن سے ہے جو جلنے کے بعد کاغذ پر جگمگاتے ہیں اور اس کی تڑپ کو بال یک تپدن سے تشبیہہ دی گئی ہے اور یوں دل کی پریشانی اور بے چینی کا اظہار کیا گیا کہ کسی طرح تسکین خاطر ہوتی ہی نہیں ۔

غالب کے شارحین میں سے سر خوش ہی وہ واحد شارح ہے جو بہت کھل جاتے ہیں اور اس درجہ بے باک ہوتے ہیں کہ عریانیت کا دروازہ کھل جاتا ہے ، یہ بات غالب کے اپنے مزاج و شعری مقام اور ادب کے تقاضوں کے منافی ہے ۔ اسی طرح سنجیدگی اور متانت کا رویہ نہ صرف مجروح ہوتا ہے بلکہ اگر اس رخ پر تشریحات کو فروغ دیا جائے تو ادب عالیہ اور جنسی لٹریچر میں کوئی فرق نہ کیا جا سکے ، ملاحظہ ہو ایک شعر کی شرح کرتے ہوئے ان کا انداز و اسلوب :

رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتن گل ہائے ناز کا

---

۱ - عنقائے معانی ، سر خوش ، ص ۱۴۱ -

"... معشوقوں کا وہ وقت بھی دیکھنے کے لائق ہوتا ہے (خصوصاً کوئی بازاری طوائف تو صبح کے وقت ایک عجیب بے ڈھنگی عورت دکھائی دیتی ہے...)، پھر صبح کے وقت معشوق اپنے بناؤ سنگھار میں جب مصروف ہو جاتا ہے تو عاشق کے لیے اس کی زلفیں، چھاتیاں، یا جوبن وغیرہ قدرے عریاں دیکھنا بڑا لطف دیتا ہے، ... صبح کے وقت معشوق کا اترا سا جوبن ... بال بکھرے ہوئے، شکل چڑیلوں کی سی... [۱]"۔

آخری فقرے سے تو ان کے شعری ذوق پر تعجب ہوتا ہے کہ معشوق کیسا ہی کیوں نہ ہو اگر وہ صبح کے وقت چڑیلوں کی طرح دکھائی دے تو کاہے کو محبوب ٹھہرے گا اور پھر غالب کے شعر کی تشریح میں محبوب کو چڑیل قرار دینا جب کہ صورت حال یہ ہے کہ

ذکر اس پری وش کا، اور پھر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر، تھا جو راز داں اپنا

سرخوش نے شرح سے قبل لغت کا حل بھی لکھا ہے، انھوں نے مشکل الفاظ کو سہل بنانے پر کافی توجہ صرف کی ہے اور ان کے اس انداز میں شوکت میرٹھی کا متشددانہ رنگ کسی حد تک نظر آتا ہے، شوکت میرٹھی بھی ایک لفظ کے کئی کئی معنی تحریر کرتے ہیں اور بعض اوقات بلکہ اکثر اوقات تو غیر متعلقہ معنی لکھتے ہیں لیکن سرخوش کے یہاں وضاحت و پھیلاؤ تو ہے مگر افراط و تفریط نہیں۔

سرخوش کے بعد لبھو رام جوش ملسیانی، شاگرد داغ دہلوی ایک اہم شارح غالب ہیں جو خود شاعر بھی ہیں۔ عبدالقادر سروری ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

"جوش مسلمہ استاد سخن ہیں اور ان کا فیض پنجاب اور خاص طور پر جموں میں نوجوان شعرا کی تربیت میں معاون رہا۔ زبان کی

---

۱ - عنقائے معانی، سرخوش، ص ۲۸-۲۹ -

لزاکتوں اور ان کے برتنے پر جوش ملسیانی کی قدرت بھی شعرا کے حلقے میں مشہور ہے[1]"۔

یہ شرح اپنے ساتھ اپنا جواز لاتی ہے اور یوں بھی کوئی شخص بے مقصد کام کاہے کو کرے گا ، چنانچہ جوش ملسیانی ان الفاظ میں اپنی شرح کا جواز دیتے ہیں (یہ الگ بات ہے کہ اس سے قبل قاضی سعید الدین احمد اور ملک عنایت اللہ خاص طور پر اسی جواز کو بنیاد بنا کر شرح لکھ چکے ہیں) :

"شارحین (غالب) نے دیوان غالب کی متعدد شرحیں لکھی ہیں اور سب اپنی اپنی جگہ قابل قدر ہیں مگر ایک بڑی کمی ان سب میں یہ ہے کہ ہند و پاکستان کے اردو خوان طالب علموں کی تعلیمی ضروریات کو کسی نے مد نظر نہیں رکھا اور صرف اشعار کی شرح لکھ دینے پر اکتفا کیا ، طالب علموں کی تعلیمی ضروریات اس بات کا تقاضا کرتی ہیں کہ شرح اشعار کے علاوہ ایسا سیر حاصل تبصرہ بھی اس میں شامل کیا جائے جن سے ان میں کلام غالب کو سمجھنے کا ذوق بھی پیدا ہو اور وہ اس کلام کی خصوصیات کو بھی ذہن نشین کر سکیں نیز انھیں اس کتاب سے متعلق امتحانی سوالات کا جواب دینے میں مدد مل سکے[2]"۔

مندرجہ بالا اقتباس میں جس قدر دعوے کیے گئے ہیں ، تمام کی صحت محل نظر ہے - مثلاً اردو خوان طالب علموں کی ضروریات کے پیش نظر ہی قاضی سعید الدین اور عنایت اللہ نے شروح لکھیں جن میں غالب کے اشعار کو نہایت سادہ اور سہل زبان میں واضح کیا گیا اور صرف یہی نہیں بلکہ اس سے قبل حسرت موہانی ، سہا اور بیخود و آسی وغیرہ کے یہاں بھی الفاظ و معنی کی غرابت کو دخل نہیں ہے - چنانچہ طلبا بہتر

---

۱ - بین الاقوامی غالب سیمینار (غالب کے کلام کی اردو شرحیں) عبدالقادر سروری ، ص ۱۴۸ -

۲ - دیوان مع شرح ، جوش ملسیانی ، ص ۳ -

طور پر ان شروح سے استفادہ کر سکتے ہیں ، اس ضمن میں خاص طور پر آغا محمد باقر کی شرح جو تدریسی مقاصد کے لیے تو نہیں لکھی گئی لیکن ایسے مقاصد کا احاطہ نہایت احسن طریق سے کرتی ہے ۔ ۔ ۔ ۔

جہاں تک کلام غالب پر سیر حاصل تبصرہ کا تعلق ہے تو اس ضمن میں پہلی بات تو یہی غلط ہے کہ تبصرہ و تنقید کا مقام شرح ہے ، یہ کام ایک الگ کتاب کا تقاضا کرتا ہے اور اس موضوع پر بے شمار کتابیں موجود ہیں ۔ دوسری طرف خود شارحین میں سے حسرت موہانی ، نظامی بدایونی ، مولانا سہا ، قاضی سعید الدین احمد، عبدالباری آسی ، عنایت اللہ اور کسی حد تک سرخوش ، تمام کی شروح میں کلام غالب پر تبصرہ و تنقید موجود ہے اور کلام غالب کی خصوصیات گنوائی گئی ہیں ۔ چنانچہ وہ تمام چیزیں پہلے سے موجود ہیں جن کا سہارا لے کر شارح میدان میں آترے ہیں ، دراصل یہ جواز اب کوئی جواز نہیں ، ہاں ہر شخص کو اپنی رائے کا اظہار کرنے اور دوسروں سے اختلاف کرنے کا حق ہے اور اسی حق کو استعمال کرکے شرح نگاری کا فریضہ سنبھالنا چاہیے اور اپنے نئے یا اضافی مطالب کی بنیاد پر شرح پیش کرنی چاہیے ، شارحین شرح تو پیش کرتے ہیں لیکن جواز بے بنیاد تلاش کرتے ہیں :

مروجہ شروح کے بارے میں انھوں نے ایک اور اختلافی بیان ان الفاظ میں دیا ہے :

''دوسری کمی ، ایک دو شرحوں کو مستثنیٰ رکھ کر یہ نظر آتی ہے کہ بعض اشعار کو بامعنی اور لطیف ثابت کرنے کے لیے بہت تکلف اور کھینچا تانی سے کام لیا گیا ہے اور معنوی تنقید یا غرابت یا بے نتیجہ کاوش فکر کے متعلق ایک لفظ بھی نہیں لکھا'' [1]

عبدالقادر سروری ان کے اس بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں

''آخری بات اس وجہ سے درست نہیں کہ غالب کے شارحین میں

---

۱ ۔ دیوان مع شرح ، جوش ملسیانی ، ص ۳ ۔

طباطبائی بے نتیجہ کاوشوں پر تنقید کرنے میں بدنام شارح بن گئے ہیں [۱]"۔

عبدالقادر سروری کا یہ اعتراض اس لیے درست نہیں کہ جوش ملسیانی نے ایک دو شرحوں کو اپنی تنقید سے مستثنیٰ کر دیا تھا اور یہ بات پورے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ نظم طباطبائی اس استثنا میں شامل ہے اور اگر اس ایک دو میں حسرت موہانی کے دو چار اعتراضات کو بھی شامل کر لیا جائے تو پھر ان کے علاوہ سعید ہی ایسے شارح ہیں جنھوں نے بعض اشعار کو مہمل قرار دیا ہے ۔ چنانچہ بحیثیت مجموعی جوش ملسیانی کی یہ بات درست ہے کہ غالب کے بارے میں نظم طباطبائی کے علاوہ کوئی ایسا شارح نہیں ملتا جس نے کلام غالب کے اور شہرت غالب کے اثر سے نکل کر محض معروضی نقطہ نظر سے اس کا جائزہ لیا ہو اور ان کا یہ کہنا بالکل صحیح لگتا ہے کہ یہ رویہ مرزا کے خاص احترام پر مبنی ہے جس کی وجہ سے شرح نامکمل رہ جاتی ہے ، اپنے اس دعویٰ کو نبھانے کے لیے انھوں نے کلام غالب پر اعتراضات بھی کیے ہیں اور داد کلام بھی دی ہے لیکن نہ تو ان کے اعتراضات میں کوئی ایسی نئی بات ہے جو پہلے شارحین اور خاص طور پر نظم طباطبائی نے نہ کہی ہوتی اور نہ داد میں وہ دوسرے شارحین مثلاً بے خود دہلوی بلکہ نظم طباطبائی سے بھی آگے بڑھ سکے ہیں ، صرف یہی نہیں بلکہ ان کے اعتراضات ، اتفاق اور پسند ناپسند دونوں پر متقدمین شارحین کی آراء کا شدید عکس دکھائی دیتا ہے ۔ مثال کے طور پر غالب نے خود ہی اپنے اس شعر پر ایک اعتراض کیا :

قطرۂ مے بسکہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خطِ جام مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

---

۱ - بین الاقوامی غالب سیمینار ، (غالب کے اردو کلام کی شرحیں) عبدالقادر سروری ، ص ۱۵۰ -

غالب : "اس مطلع میں خیال ہے دقیق مگر کوہ کندن و کاہ برآوردن یعنی لطف زیادہ نہیں[1]"۔

جوش ملسیانی: "اس شعر کو بھی الفاظ کا طلسم کہنا چاہیے۔ ۔۔ یہ شعر اہمال کے درجے پر پہنچا ہوا ہے، وجہ یہ ہے کہ حاصل مضمون کچھ نہیں[2]"۔

یہ رائے غالب کے اثرات ہی کا نتیجہ ہے کہ جوش ملسیانی نے شعر کو اہمال کے درجے پر جا پہنچایا اور مضمون کی کمی کی شکایت کی ورنہ ایک رخ یہ بھی تھا :

ناصر الدین ناصر: "مرزا نے اس شعر کی تشریح میں کسر نفسی سے کام لیا ہے، بصورت دیگر یہ شعر اپنے اندر ایک منفرد حسن رکھتا ہے اور تصور انسان کو جلا بخشتا ہے یعنی شراب کا قطرہ حسن ساق سے حیرت زدہ ہو کر ایسا دم بخود ہوا کہ ڈھکنے کی بجائے ٹھہر جانے سے موتی بن گیا اور خط جام شراب میں برابر موتی پروئے جانے سے ایک ہار تیار ہو گیا، گویا خط پیالہ کی گولائی ہار بنانے میں ممد ہوئی[3]"۔

ایک اور شعر ملاحظہ ہو :

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں میرا بھلا نہ ہوا

مولانا حالی : "بندگی پر نمرود کی خدائی کا اطلاق کرنا بالکل نئی بات ہے[4]"۔

---

۱ - خطوط غالب مرتبہ مہر، ص ۵۲۳ ۔
۲ - دیوان مع شرح، جوش ملسیانی، ص ۹۳ ۔
۳ - دبستان غالب ناصر الدین ناصر، ص ۲۵۷ ۔
۴ - یادگار غالب، مولانا حالی، ص ۱۳۳ ۔

جوش ملسیانی : عبودیت کو خدائی دعویٰ قرار دینا معنی آفرینی اور جدت خیال کا کرشمہ ہے[۱]"۔

مولانا حالی ہی کے معنی اپنے الفاظ میں تحریر کیے ہیں جن کی اپنی صحت محل نظر ہے، اسی طرح دوسرے شارحین اور خاص طور پر بے خود دہلوی کے اثرات ان کی شرح پر بہت زیادہ ہیں ان کے مطالب کو بھی اپنے الفاظ میں بیان کرتے ہیں ، مثلاً :

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

بے خود دہلوی فرماتے ہیں "میں عدم سے بھی کچھ آگے نکل گیا ہوں یعنی فنا فی اللہ ہو گیا ہوں۔ البتہ جب اس منزل کو طے کر رہا تھا تو بار ہا میری آہِ آتش سے عنقا کے بازو میں آگ لگ گئی تھی ، مطلب یہ ہے کہ میں نے ابتدائے تعلیم فنا میں شہرت عنقا کو مٹا دیا تھا ، جس کے معدوم ہونے کو سب سے زیادہ دلیل سمجھا جاتا تھا ، غافل سے یہاں مراد وہ لوگ ہیں جو ترقیات انسان کو سمجھ نہیں سکتے[۲]"۔

جوش ملسیانی : غافل سے مراد یہاں وہ لوگ ہیں جو عرفانی مدارج اور روحانی ترقیات کو نہیں سمجھ سکتے۔ فرماتے ہیں ، میں ملک عدم سے دور نکل گیا ہوں اور فنا فی اللہ ہو چکا ہوں جب میں ان منازل کو طے کر رہا تھا ، تو بار ہا ایسا ہوا کہ میری عنقائی معدومی سے بھی زیادہ تھی اور میرے سوزِ محبت نے اس کی شہرت کے پر بھی جلا دیے تھے[۳]"۔

---

۱ - دیوان مع شرح ، جوش ملسیانی ، ص ۹۰ -
۲ - مرآۃ الغالب ، بے خود دہلوی ، ص ٦ -
۳ - دیوان مع شرح ، جوش ملسیانی ، ص ۵۴

اس شعر میں لفظ "پرے" کے استعمال پر نظم طباطبائی نے جو بحث کی ہے اور اسے متروک قرار دیا ہے اس کے بارے میں نہ تو بیخود نے کچھ لکھا اور نہ ہی جوش ملسیانی نے ، حالانکہ جوش ملسیانی جو خاص طور پر یہ دعویٰ لے کر میدان میں اترے تھے کہ غالب کے اشعار میں "جہاں کہیں تعقید لفظی یا معنوی یا زبان اور مضمون کی بے لطفی محسوس ہوتی ہے ، وہاں خاموشی اختیار نہیں کی گئی ہے"[1]۔

دوسرے شارحین کی طرح مطالب کی اغلاط ان کے یہاں بھی ہیں اور یہ ایک ایسی چیز ہے جس سے کوئی شرح بھی خالی نہیں ۔ ان کے یہاں غلط مفاہیم بھی دوسرے شارحین ہی کے اثرات کا نتیجہ ہے ، ایسا نہیں کہ انھوں نے کوئی نئی راہ نکالنے کی کوشش میں غلطی کی ہو جیسا کہ سروش کے یہاں نظر آتا ہے کہ انھوں نے شارحین متقدمین میں سے الگ راہ نکالنے کے شوق میں کہیں کہیں درست معنی نہیں لکھے جیسا کہ

ع برلگِ کاغذ آتش زدہ نیرلگ بے تابی

کی شرح سے ظاہر ہے ۔ اسی طرح جوش ملسیانی کا حلِ لغت اور شرح کا انداز بھی نہ جدید ہے نہ متقدمین سے مختلف بلکہ آدھی روایتی انداز ہے، جو اس سے قبل سہا ، آسی ، سعید ، عنایت اللہ ، باقر اور سرخوش کے یہاں نظر آتا ہے ۔ البتہ آسی ، سہا ، عنایت اللہ اور سرخوش کی نسبت انکی شرح میں اختصار کا پہلو نمایاں ہے ، شارحین متقدمین پر ان کے اعتراضات میں بھی قوت اور استدلال کی کمی محسوس ہوتی ہے ۔ مثلاً نظم طباطبائی سے مطلع سر دیوان کے بارے میں انھوں نے اختلاف کیا ہے ، گو کہ انھوں نے نظم کا نام لیا لیکن قرینہ یہی ہے ، لکھتے ہیں :

"نقش سے مراد موجودات کی ہر ایک چیز ۔ مصرع اول میں یہ لفظ مبتدا ہے اور فریادی اسکی خبر ہے چونکہ نقش سے مراد تصویر

---

۱ ۔ دیوان مع شرح ، جوش ملسیانی، ص ۵۷ ۔

بھی ہے اس لیے موجودات کی ہر چیز کو نقش کہہ کر اس نقش کو پیکر تصویر کہا ہے ، بعض کا قول ہے کہ یہ شعر مہمل ہے مگر یہ سراسر ناانصافی ہے مرزا صاحب تجاہل عارفانہ کے انداز میں فرماتے ہیں کہ موجودات کے ہر ایک نقش میں کس نے اپنی صنعت گری سے اتنی شوخیاں بھر دی ہیں کہ کوئی شخص ان شوخیوں کی تاب نہیں لا سکتا اور فریاد کرتا ہوا نظر آتا ہے ۔ دوسرے مصرع میں صنعتِ حسن التعلیل ہے ، تصویر کا لباس کاغذی ہوتا ہے مرزا اس لباس کو فریادیوں کا لباس قرار دیتے ہیں ۔ شوخیوں سے مراد ہے اشیاء کا بننا اور بگڑنا نیز مختلف قسم کے حوادث جو ہر ایک کے وجود کو مٹاتے رہتے ہیں[1]"۔

نقش کو مبتدا اور فریاد کو خبر قرار دینا نیز حسن التعلیل کی نشان دہی ان کی جدت ہے ۔ لیکن ایک تو انھوں نے بےخود کے انداز میں نظم طباطبائی پر تنقید کی کہ مہمل کہنا نا انصافی ہے اور دوسرا یہ کہ خود شعر کی درجنوں تشریحات کی موجوگی میں صحیح شرح کرنے سے قاصر رہے اور عجیب بات یہ ہے کہ خود غالب کے بیان کردہ مفہوم کو بھی وہ شعر سے منسلک کرکے شعر کی معنویت مرتب نہ کر سکے ، کہاں غالب کا یہ مفہوم کہ ہستی خواہ مثل تصاویر اعتبار محض ہو ، رنج و ملال کا باعث ہے اور کہاں یہ مفہوم کہ نقش کی شوخیوں کی کوئی شخص تاب نہیں لا سکتا اور فریاد کرتا ہے ۔

کہیں طباطبائی پر تنقید کرکے ٹھوکر کھائی ہے تو کہیں تقلید کرکے مثلاً :

شب خمار شوقِ ساقی رستخیز اندازہ تھا
تا محیط بادہ صورت خانۂ خمیازہ تھا ،

کی شرح نظم طباطبائی نے غلط لکھی ، جوش ملسیانی نے نظم کی شرح لکھنے پر اکتفا کیا اور یوں نظم کی غلطی کو دہرا دیا ۔ حالانکہ حسرت

---

۱ ۔ دیوان مع شرح ، جوش ملسیانی ، ص ۹ ۔

موہانی اور دوسرے شارحین کے یہاں اس کی نسبتاً درست یا بہتر شرح موجود تھی ۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ نظم طباطبائی ان کے ذہن پر چھایا رہا اور یہ صرف انھیں کے ساتھ خاص نہیں ، نظم طباطبائی نے شرح اتنے بھرپور اور جاندار انداز میں لکھی اور غالب کے بالمقابل اپنی شخصیت کا ، اپنی علمیت کے حوالے سے اتنے بھرپور انداز میں اظہار کیا کہ ان کو کوئی شارح نہ صرف یہ کہ نظر انداز نہیں کر سکا بلکہ ان کے مطالب سے بھی جان نہ چھڑا سکا اور یوں اگر دیکھا جائے تو غالب کے سب سے اہم اور مقبول شارح کی حیثیت سے ان کا نام سرفہرست ہے ۔

شروحِ دیوانِ غالب کے تقابلی مطالعہ کے نتائج کو اگر ہم یک جا کیا جائے تو ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ شارحین نے اس میدان میں کافی رنگا رنگی اور تنوع کا اظہار کیا ہے جس طرح ہر فرد اپنا ایک مخصوص ذہنی پس منظر رکھتا ہے ، اس کی کچھ اقدار و روایت ہوتی ہیں ، معیارات رد و قبول ہوتے ہیں، بالکل اسی انداز میں شارحین کے اپنے رجحانات اور میلانات ہیں بعض شارحین کے رجحانات واضح ہیں ، اتنے واضح ہیں کہ تعصبات کا درجہ و مقام حاصل کر لیتے ہیں اور بعض بین بین رہنے والے ہیں ، بعض غالب کے اشعار کے زیر اثر اپنی شخصیت کا اظہار کرنے سے قاصر رہے ہیں اور غالب ان پر غالب رہا ہے ، ویسے حقیقت یہ ہے کہ نظم طباطبائی کے علاوہ حسرت موہانی ، سعید اور سرخوش نے کسی حد تک غالب کے شعری طلسم سے نکلنے کی کوشش کی ہے گو کہ نظم کے مقام تک پھر بھی کوئی نہ پہنچ سکا ، وہ واحد شارح ہیں جو غالب کے پرزے اڑانے کے درپے نظر آتے ہیں یہ الگ بات ہے کہ غالب سخت جان یہ سب کچھ برداشت کر کے مسکراتا نظر آتا ہے ۔

نظم طباطبائی کی شرح پر لسانی مباحث ، عروضی مسائل غالب ہیں ، غالب دہلوی ہونے کے باوجود فارسی کی لسانی روایت سے اپنا رشتہ نہ صرف فارسی زبان کی سطح پر جوڑتے ہیں بلکہ ان کی اردو بھی گویا

فارسی کی ہی ایک منقلب صورت ہے[1]۔ نظم طباطبائی کو غالب کی دہلویت پر بھی اعتراض ہے (کیونکہ وہ خود لکھنوی ہیں) اور فارسی کے اس غالب اثر پر بھی، کہ نظم کے خیال میں زبان اتنے انفرادی تصرفات کی متحمل نہیں ہو سکتی جتنے غالب نے کیے ہیں۔

چنانچہ یہی وجہ ہے کہ نظم نے شاید ہی کوئی موقعہ غالب پر اعتراض کرنے کا گنوایا ہو۔ نظم کے یہ اعتراضات جیسا کہ ان کی مقالہ نگار ڈاکٹر اشرف رفیع نے بھی کہا ہے، اگر (Foot Note) کی شکل میں ہوتے تو بہتر ہوتا کیونکہ انھوں نے کئی کئی صفحات گھیر لیے ہیں جس سے شرح کا تسلسل ٹوٹ جاتا ہے اور یہ ایسے مسائل ہیں جن کا براہِ راست تفہیم شعر سے کوئی تعلق ابھی نہیں۔ نظم طباطبائی کے لسانی اور عروضی رخ کی پیروی بعد میں کسی شارح نے اس سطح پر نہ کی البتہ مولانا آسی نے نظم طباطبائی کو جواب دینے کی کوشش کی اور ایسے مقامات پر بحث کی جہاں انھوں نے غالب پر اعتراض کیا ہے۔ آسی کے جوابات میں غلط اور صحیح دونوں رخ موجود ہیں اس طرح آسی کی شرح بھی دراصل نظم کی شرح کے زیر اثر لسانی نوعیت کی شرح بن جاتی ہے اور نسبتاً کم‌تر سطح پر حسرت موہانی، مولانا سہا، پروفیسر عنایت اللہ سرخوش اور جوش ملسیانی نے بھی اشعار غالب کے لسانی پہلو کو زیادہ اہمیت دی ہے، گو کہ ان تمام شارحین کے یہاں لسانی مسائل اس درجہ ابھر کر سامنے نہیں آئے جس طرح نظم طباطبائی کے یہاں ہیں، نظم نے شرح میں مشکل الفاظ کے معنی لکھنے کو پسند نہ کیا لیکن بعد میں مولانا سہا، نظام بدایونی، سعید، عنایت اللہ سرخوش اور آغا باقر کے یہاں مشکل الفاظ

۱۔ مثلاً فارسی کے چند ترجمے ملاحظہ ہوں:

وا کرنا (وا کردن) انتظار کھینچنا (انتظار کشیدن) تماشا کرنا (تماشا کردن) بباد دینا (بباد دادن) عذر لانا (عذر آوردن) باور آنا (باور آمدن) شادمانی کرنا (شادمانی کردن) جا دینا (جا دادن) شکایت کی جا نہ رہنا (جائے شکایت نہ ماندن) دریغ آنا (دریغ آمدن) طرف ہونا (طرف شدن)۔

کا حل لکھنے کا طریقہ نہایت التزام کے ساتھ اختیار کیا گیا ہے ، ان تمام شارحین میں سے مولانا سہا اور دوسرے درجے پر بے خود دہلوی کے یہاں ایک اور رجحان ابھر کر سامنے آتا ہے اور وہ تصوف کی جانب جھکاؤ ہے، ان شارحین نے بعض ایسے اشعار کو بھی متصوفانہ پس منظر میں واضح کرنے کی کوشش کی ہے جو عالم مجاز سے متعلق ہیں ۔ یوں انھوں نے اشعار کے بنیادی پس منظر ہی کو بدلنے کی سعی کی ، تصوف کی جانب یہ میلان اس دور کے کسی اور شارح کے یہاں اس قدر واضح ہوکر نہیں آیا ، ایک خاص حد تک اس کی ضرورت سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور وہ صرف اسی حد تک کہ جہاں تک غالب کے اشعار اجازت دیتے ہیں :

نظم طباطبائی کے برعکس بے خود دہلوی کی شرح دہلوی دبستان کی شرح کے طور پر سامنے آتی ہے اور یوں شروح کی ایک تقسیم اس انداز میں ممکن ہو جاتی ہے ۔ بے خود دہلوی کے علاوہ عبدالباری آسی ، مولانا سہا اور آغا محمد باقر وہ شارحین ہیں جن کے یہاں واضح طور پر نظم طباطبائی کے مقابل میدان میں آنے کا احساس ہوتا ہے ۔ ان شارحین میں سے خاص طور پر بے خود دہلوی نے قدم قدم پر اشعار غالب کی تعریف و تحسین کی ہے اور نظم کو نام لیے بغیر غلط قرار دیا ہے ، جب کہ خود انھیں کی تشریحات معمولی سے لفظی تغیر کے ساتھ نقل بھی کی ہیں ۔ ان شارحین کے یہاں دفاعِ غالب کا جو انداز در آیا ہے اس کی وجہ سے ان کے فیصلے کی اہمیت کم ہوگئی ہے ، کیونکہ دیکھا یہ گیا ہے کہ ایسے مقامات پر جہاں پر نظم طباطبائی کی تنقید درست ہے ، یہ خاموشی اختیار کرتے ہیں جب کہ دوسری جانب جہاں تک اعتراضات کے جوابات دینے کا تعلق ہے ، مولانا آسی ہی اس میں نسبتاً کامیاب شارح ہیں ، حسرت موہانی کا انداز زیادہ بہتر ہے ، وہ نظم کے اعتراضات تسلیم کرتے ہیں اور تاویلی انداز اختیار نہیں کرتے ، خود انھوں نے بھی غالب کے بعض الفاظ کی ثقالت اور استعمال پر اعتراض کیا ہے ، لیکن نظم طباطبائی کی طرح ان کے لہجہ اور تنقید میں جارحانہ انداز نہیں ۔ نظم نے تنقید میں خاصی شدت اختیار کی ہے ، ان کے لیے شعر کو مہمل و بے معنی کہہ دینا معمولی بات ہے ۔

اشعار کو مہمل و بے معنی کہنے کی یہ روایت جو بلا شبہ معاصرین غالب کی روایت ہے اور جس کو نظم طباطبائی نے باضابطہ بنایا، ان سے ہوتی ہوئی سعیدالدین، سرخوش اور جوش ملسیانی تک پہنچتی ہے، ان شارحین نے بھی غالب کے ساتھ طرفداری کا وہ رجحان نہیں اپنایا جس کا ابھی ذکر کیا گیا۔ لیکن انھوں نے غالب کی اغلاط یا نقائص کو اس درجہ نہیں ابھارا جس انداز سے نظم ابھارتے ہیں۔

قاضی سعید الدین احمد کا انداز شرح نہایت متوازن ہے اور ان کی شرح میں مطالب کی کم سے کم اغلاط ہیں۔ ان کی شرح میں تصوف، لسانی انداز یا کسی دوسری جانب جھکاؤ کا اندازہ نہیں ملتا اور نہ ہی غالب کے ساتھ تنقید کا وہ انداز ہے جو جوش ملسیانی نے بعد میں اختیار کیا۔ گو کہ سرخوش نے بھی غالب پر کہیں کہیں تنقید کی ہے، لیکن نظم کے بعد جوش ملسیانی ہی وہ شارح ہیں جو غالب کے کلام پر سب سے زیادہ تنقید کرتے ہیں یا ان کے اشعار کی تعریف کرتے ہیں تو پس منظر میں نظم طباطبائی یا کوئی دوسرا شارح لازماً موجود ہوتا ہے کہ جس کی رائے کو یا تو وہ رد کر رہے ہوتے ہیں یا قبول۔ خاص طور پر تمام شارحین کے یہاں شرح کا جو الزامی اور جوابی رنگ در آیا ہے، یا انھوں نے دفاعِ غالب یا طرفداری غالب کا جو فریضہ اپنے سر لیا ہے اس کے محرک نظم طباطبائی ہی ہیں۔

گو کہ یہ بات صاف صاف انداز میں صرف بے خود دہلوی کی شرح کے دیباچہ نگار آغا طاہر نے کہی ہے کہ کسی دہلوی کو بھی غالب کی شرح لکھنی چاہیئے کیونکہ غالب دہلی کے رہنے والے تھے اور یوں نظم طباطبائی کے مقابل گویا نظم کی شرح کے طفیل "مراۃ الغالب" کا ظہور ہوا بالکل اسی انداز میں جیسے "باغ و بہار" کے مقابل "فسانۂ عجائب" نمودار ہوئی تھی لیکن صرف اسی شرح کا کریڈٹ نظم کو نہیں جاتا بلکہ دوسری شروح کا مطالعہ کریں تو محسوس ہوتا ہے کہ اگر نظم طباطبائی کی شرح نہ لکھی گئی ہوتی تو شاید یہ وجود میں نہ آتیں مثلاً مولانا سہا، عبدالباری آسی وغیرہ کی شروح گویا

نظم طباطبائی کی شرح کے طفیل ادب کو ملی ہیں ، اسی ذیل میں " گنجینۂ تحقیق " بے خود موہانی کو بھی لایا جا سکتا ہے ۔

ان شروح میں سے بعض تدریسی ضرورتوں کا نتیجہ ہیں لیکن ان کی علمی و ادبی سطح قدرے بلند ہے ، اس نوع کی تشریحات کے ساتھ کے پستی کا جو تصور ہے ، یہ ان سے بلند ہیں مثلاً خود نظم طباطبائی کی شرح بھی ، طلبائے مدارس کے لیے لکھی گئی لیکن کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ یہ کسی لحاظ سے بھی کم درجہ کی حامل ہے ، اسی طرح قاضی سعید الدین احمد ، پروفیسر عنایت اللہ ، اور جوش ملسیانی نے بھی طلباء ہی کی ضروریات کے پیش نظر اپنی شروح پیش کی ہیں ۔ لیکن یہ تمام شارحین اور خاص طور پر قاضی سعید الدین احمد کی شرح طلباء کی ضرورتوں کے لیے کافی ہے ، کیونکہ ان کے مطالب اور زبان و اسلوب حد درجہ آسان اور واضح ہیں گو کہ عنایت اللہ اور جوش ملسیانی نے بھی اسی انداز کو اپنایا ہے ، لیکن ان کی شرح کی موجودگی میں ان شروح کی ضرورت اس لیے زیادہ محسوس نہیں ہوئی کہ انھوں نے مطالب میں کوئی اضافہ نہیں کیا اور نہ صحت مطالب کے لحاظ سے یہ فائق ہیں ۔ مفاہیم کی صحت کے اعتبار سے اگر اس عہد کی شروح کا جائزہ لیا جائے تو مولانا حالی تو اس لیے سر فہرست ہیں کہ انھوں نے مشکل اشعار کو چھوا تک نہیں اور شاید یہ ان کا میدان ہی نہ تھا ؛ وہ تو جو خرابی ہے اس کا تذکرہ پہلے کیا جا چکا ہے ۔ جب تک شارح دوسروں کی اغلاط کو واضح نہ کرے یا اپنا کوئی فیصلہ نہ دے اس قسم کی متنوع تشریحات مزید الجھاؤ کا سبب بنتی ہیں ... اور غالب کے کلام میں ابہام و ایہام کو مزید پختہ کر کے اس کے بارے میں مشکل پسندی کے تاثر کو گہرا کرتی ہیں ۔

شارحین کے اس طریقے سے کہ وہ دوسروں کی شرح نقل کرتے ہیں ، تقابلی مطالعہ کا ایک اور رخ یوں ابھرا ہے کہ کس شارح یا شارحین کو زیادہ نقل کیا جاتا ہے ۔ مولانا حالی کی شرح بلا شبہ سب سے زیادہ نقل کی جاتی ہے لیکن اس کی اہمیت اس لیے کم ہے کہ ان کے یہاں

اختلاف اور مشکل اشعار زیر بحث ہی نہیں آئے اس لیے ان سے اختلاف بھی کم ہے ۔ ان کے بعد سب سے زیادہ نقل کیا جانے والا شارح نظم طباطبائی ہے ۔ نظم طباطبائی کو اگر ایک طرف ، حسرت موہانی ، قاضی سعید الدین احمد اور عنایت اللہ جیسے معتدل شارح کثرت سے نقل کرتے ہیں ، تو دوسری طرف بے خود دہلوی بغیر نام لیے، اور آغا محمد باقر علی الاعلان پیش کرتے ہیں ۔ نظم طباطبائی کے علاوہ آسی کو ان کے اختلافی مفاہیم کی وجہ سے شروع میں کثرت سے جگہ دی گئی اور یہ اختلافی مفاہیم جو کہ زیادہ تر غلط ہیں ان کی مقبولیت اور شہرت کی وجہ سے اس کا باعث بھی بن گئے ۔ بے خود دہلوی چونکہ نظم کے مقابلے میں طرف دار غالب خیال کیے جاتے ہیں اس لیے جہاں نظم کو نقل کیا جاتا ہے وہاں بے خود کی شرح ضرور دی جاتی ہے ۔ مولانا سہا کو بھی شارحین نے اہمیت دی ہے اور اکثر مطالب ان کے لکھے ہیں ۔ اسی طرح قاضی سعید الدین کو بھی کافی اہمیت دی گئی اور ان کے مطالب سے شارحین نے شروح کو آراستہ کیا ہے ، خاص طور پر عنایت اللہ اور آغا باقر نے بہت زیادہ اہمیت دی ہے اور وہ اس کے مستحق بھی تھے ۔ نظامی بدایونی اور سرخوش کی جانب اس عہد میں بالکل توجہ نہ دی گئی البتہ نظامی کو بعد میں کسی حد تک شارحین نے نقل کیا ، لیکن سرخوش کا تذکرہ کہیں نہیں آیا ، جب کہ خود انھوں نے شارحین غالب کو نقل کیا اور تذکرہ کیا ہے ۔ پروفیسر عنایت اللہ کو بھی سرخوش ہی کی طرح نظر انداز کیا گیا ، حالانکہ آغا محمد باقر اور جوش ملسیانی کی شروح ان کے بعد لکھی گئیں اور آغا محمد باقر نے دوسری شروح کی شرح التزاماً نقل کی ہے ، لیکن اس سے یہ نہیں خیال کرنا چاہیئے کہ ان کی شرح غیر اہم ہے ، گو اس کو نظم طباطبائی ، حسرت موہانی ، سہا اور بے خود کی طرح درجہ اول میں تو جگہ نہیں دی جا سکتی البتہ سعید ، سرخوش اور جوش ملسیانی کے انداز کی شرح ہے اور سرخوش سے زیادہ صحیح مطالب کی حامل ہے ، بلکہ حسرت اور سعید کے بعد انھیں کے بیان کردہ مطالب سب سے زیادہ درست ہیں ۔ آغا باقر نے چونکہ نہایت التزام کے ساتھ دوسرے شارحین کی شروح نقل کی ہیں اس لیے ان کے یہاں جو نام آتے ہیں وہ گویا مقبولیت اور سند کے درجے پر پہنچ چکے

ہیں اور وہ یہ ہیں :

غالب کے علاوہ مولانا حالی ، نظم طباطبائی ، حسرت موہانی ، مولانا سہا ، بے خود دہلوی ، قاضی سعید الدین احمد اور عبدالباری آسی ۔ یہ ایسے نام ہیں جن کو تقریباً تمام شارحین نے اختلاف ، جواز اور سند ، ہر صورت میں استعمال کیا ہے ۔

شروح کے اس تقابلی مطالعہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ متاخرین شارحین جب اس میدان میں قدم رکھتے ہیں تو جواز کوئی بھی تلاش کر کے سامنے آئیں مگر وہ معنی و مفاہیم میں کھینچا تانی کرتے ہیں اور بعض اوقات تو جدت کی تلاش میں عجیب و غریب گل کھلاتے ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ مطالب اشعار غالب میں ایک نہ ختم ہونے والا اختلافی رجحان چل نکلا ہے اور یہ روایت ہمارے دور تک چلی آتی ہے ۔ بیسوی صدی نصف اول کے متذکرہ شارحین کے درمیان اختلاف و اتفاق کی وضاحت کے لیے اب چند اشعار غالب کا تقابلی مطالعہ پیش کیا جاتا ہے ، جس سے اندازہ ہو سکے گا کہ شارحین کے یہاں مطالب کی رنگا رنگی کا کیا حال ہے اور کس طرح شارحین کے اپنے تعصبات مطالب پر اثر انداز ہوتے ہیں ۔

ب ۔ اشعار کا تقابلی مطالعہ

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

یہ عجیب اتفاق ہے کہ مشکل پسند غالب کے دیوان کا مطلع ہی شارحین اور ناقدین میں اس درجہ نزاعی شکل اختیار کر گیا ہے کہ اگر ایک طرف بعض شارحین مثلاً نظم طباطبائی اور سرخوش ایسے شارحین اسے بے معنی قرار دیتے ہیں تو دوسری طرف بے خود دہلوی وغیرہ نے اس شعر کو معنی خیز اور اچھوتا کہا ہے ، بعض شارحین اسے تصوف کا شعر خیال کرتے ہیں تو بعض اس کا تعلق اس روایت سے قائم کرتے ہیں جس کے تحت دیوان کی پہلی غزل یا نظم حمدیہ ہوتی ہے ۔ اسی طرح بعض شارحین اس شعر کو صرف مصوری تک ہی محدود خیال کرتے ہیں تو کچھ دوسرے اس کو غالب کی اپنی شاعری کے بارے میں ایک بیان خیال کرتے ہیں ، غرض خیالات کی وہ رنگا رنگی اور تنوع جس نے شروح غالب کو جنم دیا ، صفحہ اول پر ہی اپنا اظہار نہایت بھرپور انداز میں کرتا ہے اور مزید دلچسپ امر یہ ہے کہ متضاد خیالات و آراء جس شعر کے بارے میں سامنے آتی ہیں اس کی شرح خود غالب کے خطوط میں موجود ہے ۔ اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ جب غالب کی تشریحات کی موجودگی میں یہ عالم ہے ، تو پھر ان اشعار کی کیا کیفیت ہوگی ، جہاں وضاحت کے لیے غالب کی اپنی بیان کردہ شرح موجود نہیں اور وہ اشعار بھی نسبتاً زیادہ مشکل اور دقیق ہیں ۔ شعر پر تنقید کا آغاز نظم طباطبائی سے ہوتا ہے اور ان کی شرح کو دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اشعار غالب پر تنقید کا کوئی موقعہ ہاتھ سے جانے نہیں دیتے اور ان کے مقابلے میں بے خود دہلوی کا جوابی انداز گو تعریف و تحسین کو ہر شعر پر لازم خیال کرتے ہیں ۔ بہرحال اس شعر پر نظم طباطبائی کو یہ اعتراض ہے کہ

''مصنف کا یہ کہنا کہ ایران میں رسم ہے کہ داد خواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے۔ میں نے یہ ذکر نہ کہیں دیکھا نہ سنا، جب تک کوئی ایسا لفظ نہ ہو جس سے فنا فی اللہ ہونے کا شوق اور ہستی اعتباری سے نفرت ظاہر ہو اس وقت تک اسے با معنی نہیں کہہ سکتے، مصنف کی غرض یہ تھی کہ نقش فریادی ہے ہستی بے اعتبار، بے توقیر کا اور یہی سبب ہے کاغذی پیرہن ہونے کا، ہستی بے اعتبار کی گنجائش نہ ہو سکی اور اس سبب قافیہ مزاحم تھا اور مقصود تھا، مطلع کہنا ہستی کے بدلے شوخی تحریر کر دیا اور اس سے کوئی قرینہ ہستی کے حذف پر نہیں ہوا، آخر خود ان کے منہ پر لوگوں نے کہہ دیا کہ شعر بے معنی ہے[۱]''۔

نظم طباطبائی کی اس تنقید میں شعر پر تین اعتراض سامنے آتے ہیں۔

۱۔ کاغذی پیرہن پہننے کا رواج نہ دیکھا نہ سنا۔

۲۔ ایسے لفظ کی کمی جس سے فنا فی اللہ کا شوق اور ہستی بے اعتباری سے نفرت ظاہر ہو۔

۳۔ قافیہ کی رکاوٹ۔

''جہاں تک پہلے اعتراض کا تعلق ہے تو اس ضمن میں شارحین نے کئی ایسے اشعار پیش کیے ہیں جن میں کاغذی پیرہن کا ذکر موجود ہے اور یہ تلمیح پایۂ ثبوت تک پہنچ جاتی ہے اور شعر کے لیے شعر کی سند ہی معتبر ہے نہ کہ اس واقعہ کی موجودگی۔ چنانچہ جب شعری روایت کا حوالہ شارحین دیتے ہیں تو ڈاکٹر اشرف رفیع کا بھی یہ کہنا درست نہیں کہ مولانا آسی نے اس روایت کی کوئی سند پیش نہیں کی[۲]''۔

۱۔ شرح دیوان اردوئے غالب، نظم طباطبائی، ص ۳۔۴۔

۲۔ نظم طباطبائی، ڈاکٹر اشرف رفیع، ص ۲۲۴۔

کاغذی پیراہن کے ثبوت میں مندرجہ ذیل اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں :

تا کہ دست قدر ساز دست تو برنبود قلم
کاغذ پیرہن از دست قدر بامراد
(بابا افغانی)

کاغذی جامہ بپوشید او بدرگاہ آمد
زادۂ خاطر من تا بدہی داد مراد
(کمال اسمٰعیل)

جہاں تک نظم طباطبائی کے دوسرے اعتراضات کا تعلق ہے تو وہ دراصل شعر کی ناقص تفہیم کا نتیجہ ہے ان کے خیال میں شعر میں ایسا لفظ موجود ہونا چاہیے جس سے فنا فی اللہ کا شوق اور ہستیٔ بے اعتباری سے نفرت ظاہر ہو ۔ حالانکہ شعر کا مقصد سرے سے ان دونوں مفاہیم کو پیش کرنا ہی نہیں ۔ نقش صرف اپنے خالق کی اس شوخی تحریر یا ادائے بے نیازانہ کی فریاد کرتا ہے جس کے تحت وہ ہست کر دیا گیا ، اس طرح فریاد وجود یا ہستی اپنے ہونے کی ہے نہ کہ فنا فی اللہ کا شوق یا ہستی بے اعتباری سے نفرت ۔ یہ دوسرا پہلو اگرچہ ضمناً شعر میں موجود ہے ، کیونکہ ہستی و وجود ہی باعث رنج و فریاد ہے مزید یہ کہ وہ عارضی اور فانی بھی ہے ۔

نظم طباطبائی کا تیسرا اعتراض فنی نوعیت کا ہے ، قافیہ مزاحم تھا لیکن یہ اعتراض صرف اسی وقت درست ہوگا جب ہم یہ تسلیم کریں کہ شعر کے معنی وہی درست ہیں جو نظم طباطبائی قرار دیتے ہیں ، جب کہ صورت حال اس کے برعکس ہے ۔ ویسے یہ بات بھی قابل ذکر اور دلچسپ ہے کہ نظم طباطبائی نے اپنی نثر ہی میں شعر کو با معنی بنانے کے لیے گرہ لگانے کی کوشش کی ہے ان کا یہ جملہ شعر کی اصلاح کرتا نظر آتا ہے :

"نقش فریادی ہے ہستی بے اعتبار و بے توقیر کا"

نظم طباطبائی کے بعد جس قدر شارحین آئے انھوں نے نظم کے اس اعتراض کو ذہن میں رکھتے ہوئے شعر کی شرح لکھی اور نظم

کے اعتراض پر کبھی نام لے کر اور کبھی اشارہ کنایۃً میں اعتراض کیا۔ مثلاً مولانا عبدالباری آسی لکھتے ہیں :

"مولوی علی حیدر صاحب نظم نے اس شعر پر بہت کچھ لکھ کر "المعنی فی بطن الشاعر" کا الزام لگایا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ اس میں کوئی ایسی بات نہیں ہے کہ یہ واقعہ پایۂ ثبوت کو پہنچتا ہے کہ غالب کے منہ پر لوگوں نے اس شعر کو بے معنی کہا تھا اور اگر ایسا ہوا تو بھی غلط خیال ہے[1]"۔

اسی طرح مولانا بے خود دہلوی جو خاص طور پر غالب کے دفاع کو اپنا فریضہ سمجھتے ہیں، اس مطلع کی جانب توجہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"نقش ہستی کا اپنی ناپائیداری اور بے ثباتی پر فریادی ہونا شاعر کے تخیل بلند اور غیر معمولی جدت کا کامل ثبوت ہے۔ میری رائے میں شعر معنی خیز اور خیال اچھوتا خیال ہے اس شعر کو بے معنی کہنا انصاف کا خون کرنا ہے[2]"۔

شعر کو معنی خیز اور اچھوتا قرار دینے کے باوجود بے خود دہلوی، نظم طباطبائی کے طلسم سے نہیں نکل سکے چنانچہ انہوں نے بھی نقش کو پائیداری اور بے ثباتی پر فریادی دکھایا ہے۔ جو دراصل نظم کا بیان کردہ مفہوم ہی ہے۔

اس شعر کے مفہوم کو الجھانے میں خود شارحین کا اپنا حصہ بھی کسی طرح کم نہیں، مثلاً مولانا سہا کا یہ تکراری انداز بیان ملاحظہ ہو :

"یعنی نقش بلباس کاغذی کس کی بے داد تحریر کا فریادی ہے، یا تصویر اپنی سادگی میں کس کی رنگینی ظاہر کرتی ہے یا تصویر اپنی بے ثباتی اور کاغذی ہستی پر کس سے داد طلب کرتی ہے۔ یا آدمی باوجود حیات مستعار کس کی صنعت و اعجاز خلاق کا ثبوت ہے۔ یا

۱۔ مکمل شرح دیوان غالب، عبدالباری آسی، ص ۳۔
۲۔ مرآۃ الغالب، بے خود دہلوی، ص ۱۔

آدمی اپنے مصائب گردو پیش پر کس کاتب تقدیر سے شاکی ہے یا آدمی باوجود اپنی نمود و بے بود کے کس کرشمہ ایجاد پر دلالت کرتا ہے یا جسم فنا پیوستہ یہ ہیولائے ضعیف البنیان، یہ قالب خاکی، یہ کالبد عنصری کس کے دست رنگین کی صنعت طرازی کا مخلوق و مصنوع ہے یا یہ مظہر باہن ظہور فالیا النسالیہ کس کے جمال حیات سے دست و گریبان ہے۔ اس نقش میں جو عندلیب نالاں ہے وہ کس گل کی شکوہ و شکایت کرتی ہے[1] "۔

غالب کا ایک اور شارح اس بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتا ہے:

"صرف تردید کی اس مکمل گردان کا ہر صیغہ بجائے خود تذبذب و ابہام کا روشن نمونہ ہے۔ بے دادیٔ تحریر کا فریادی، سادگی میں رنگینی ہستی کاغذی پر داد طلبی حیات مستعار کی صنعت وغیرہ، کسی خیال کو لے لیجیے، خود شعر غالب سے پیچیدہ ہے[2] "۔

لیکن یہ بات عجیب ہے کہ جب یہی شارح خود شرح کرتے ہیں تو شعر کو نہ صرف یہ کہ ایک بالکل نیا مفہوم دیتے ہیں جو غالب کے بیان کردہ معنی کے خلاف ہی نہیں بلکہ اصلاحاً غلط ہے اور ساتھ ہی وہ غالب کے بیان کردہ مفہوم کو بھی غلط قرار دیتے ہیں:

"مطلع دیوان کا وہ مطلب جو ان کی جانب منسوب ہے نہایت غلط ہے[3] "۔

حالانکہ مفہوم غالب کی جانب منسوب نہیں بلکہ غالب کا بیان کردہ ہی ہے اور خطوط غالب میں موجود ہے اس لیے ان کا یہ کہنا درست نہیں کہ غالب کی جانب منسوب ہے۔ اب ذرا ان کی شرح ملاحظہ ہو:

منظور احسن عباسی: "راقم الحروف کے نزدیک شعر واضح المعنی ہے۔

---

۱ - مطالب الغالب، مولانا سہا، ص ۱ -

۲ - ادب لطیف، غالب نمبر، ص ۱۶۲ -

۳ - ایضاً، ص ۱۶۳ -

جس کا مفہوم یہ ہے کہ اشعار غالب جو کاغذی لباس میں پیش ہیں وہ گویا ہر خدائے سخن سے داد طلب ہیں اور داد طلبی کی نوعیت اس لیے آئی کہ شعر غالب کا حق پذیرائی ادا نہیں ہوا۔ شعر غالب میں نقش استعارہ ہے الشائے شعر سے، ''کس'' کنایہ ہے ذات شعر سے، شوخیٔ تحریر بمعنی خوبیٔ تحریر پیکر تصویر بمعنی شعر (جو جذبات کی تصویر کشی کرتا ہے) کاغذی پیرہن کنایہ ہے داد طلبی سے ... شعر کا مطلب یہ ہوا کہ غالب نے خوبیٔ تحریر کے نقوش سے جو تصویر کشی کی ہے یعنی وہ اشعار جو انھوں نے تخلیق کیے ہیں وہ کاغذی پیرہن اس لیے ہیں کہ ان کو خاطر خواہ داد نہ ملی اور طالب داد ہیں۔ ان کے عہد سے لے کر اب تک شعر غالب کی داد خاطر خواہ نہیں دی جا سکی [۱] ''۔

اگر مولانا سہا کی شرح میں تکرار و تردید مفاہیم کا ایک سلسلہ تھا تو منظور احسن عباسی نے تاویلات کا وہ چکر چلایا ہے کہ ہر شے اس کی زد میں آ گئی ہے۔ اس طرح انھوں نے نہ صرف معنی شعر بلکہ شعر کے پس منظر ہی کو بدل ڈالا ہے۔ اشعار غالب کو کاغذ پر تحریر ہونے کے باعث کاغذی لباس پہنے ہوئے قرار دیا ہے اور مزید یہ کہ ''کس'' جو تمام شارحین کے یہاں ذات باری سے کنایہ ہے وہ اسے ذات شعر سے کنایہ بتاتے ہیں؟ اس طرح شعر کو اس لیے پیکر تصویر قرار دینا کہ وہ جذبات کی تصویر کشی کرتا ہے ایک بے معنی بات ہے جو محض تصویر کے لفظ سے ذہن میں ابھر آتی ہے اور پھر عجیب اور غلط بات تو یہ ہے کہ اگر اشعار غالب کو داد نہیں ملی تو اس کا احساس تو اس وقت ہونا چاہیے جب کہ تمام اشعار سنائے جا چکے ہوں اور پھر جب رد عمل کے نتائج مرتب کیے جائیں تو اس طرح کی رائے کا اظہار درست

۱۔ ادب لطیف، غالب نمبر، ص ۱۶۳۔

بھی لگتا ہے۔ چنانچہ اس حساب سے شعر کو مطلع سر دیوان کی بجائے مقطع دیوان ہونا چاہیے تھا۔ نیز یہ بات تو کسی طرح نہ شعر اور نہ ہی شہرت غالب کے پس منظر میں درست ہے کہ ان کے عہد سے لے کر اب تک شعر غالب کی داد خاطر خواہ نہیں دی جا سکی، کیونکہ یہ بات شعر سے متعلق نہیں اور شہرت غالب کے پیش نظر صحیح نہیں۔

تاویلات کا اسی قسم کا ایک اور چکر عارف بٹالوی کی شرح ''گفتار غالب[۱]'' اور صاحبزادہ احسن علی خان کی شرح ''مفہوم غالب'' میں نظر آتا ہے۔ احسن علی خان بھی غالب کی بیان کردہ شرح کو درست خیال نہیں کرتے۔ ان کے خیال میں غالب نے محض لوگوں کا دل رکھنے کے لیے یہ شرح بیان کر دی اور اصلیت سے پردہ اٹھانا مناسب نہ سمجھا۔ سرخوش کے یہاں بھی یہی خیال ہے کہ:

''غالب نے یہ شعر اس وقت کہا تھا جب کہ وہ مبتدی شاعر تھا اور کلام پر پوری قدرت اسے حاصل نہیں ہوئی تھی۔ مگر چونکہ یہ شعر مطلع دیوان تھا جو حمد و نعت میں یا کسی طرح تصوف و اخلاق سے متعلق ہونا چاہیے اسی لیے کھینچ گھسیٹ کر یہ معنی بنا لیے، (مراد ہے غالب کے بیان کردہ معنی)۔ خود سرخوش شرح ان الفاظ میں کرتے ہیں ''اگلے وقتوں میں تصویر ہاتھ سے کاغذ پر کشید کی جاتی تھی اور ان تصاویر میں بھی رنگوں کی نسبت لال شوخ رنگ بہت استعمال کیا جاتا تھا۔ غالباً انہیں دو باتوں سے غالب کو یہ شعر تصنیف کرنے کا خیال پیدا ہوا ہوگا[۲]''۔

سرخوش کے ذہن میں کاغذی پیرہن اور شوخیٔ تحریر نے یہ تلازمات پیدا کر دیئے اور یوں انہوں نے غالب کے تخلیقی عمل کو گرفت میں لانے کی کوشش کی حالانکہ شوخیٔ تحریر اور لال شوخ رنگ میں کوئی مناسبت نہیں۔ لال رنگ تو بالکل غیر متعلق بات ہے۔ شعر کی تفہیم نہ کر سکنے کے باعث سرخوش نے غالب کو مبتدی شاعر قرار دے کر اپنی جان

۱۔ غیر مطبوعہ۔

۲۔ عنقائے معانی۔ سرخوش، ص ۲۔

چھڑانے کی کوشش کی ہے۔

اس دور کے دوسرے شارحین مثلاً نظامی بدیوانی، حسرت موہانی، سعید الدین، عبدالباری آسی، بے خود دہلوی، آغا باقر اور جوش ملسیانی نے بھی شعر کے معنی کو شرح غالب کے پیش نظر متعین کیا ہے۔
آغا باقر لکھتے ہیں:

"طباطبائی کے علاوہ تمام شارحین اس شعر کو بامعنی بتاتے ہیں[1]"۔

(یہ کہتے وقت شاید ۔رخوش کی شرح ان کی نگاہ سے اوجھل رہی جو شعر کو ناقص المعنی کہتے ہیں)۔

اسی طرح جوش ملسیانی کا خیال ہے کہ

"بعض کا قول ہے کہ شعر مہمل ہے مگر یہ سراسر ناانصافی ہے (خود جوش کی شرح میں جدت تو ہے مگر صحت نہیں) موجودات کے ہر ایک نقش میں کس نے اپنی صنعت سے شوخیاں بھر دی ہیں کہ کوئی شخص ان شوخیوں کی تاب نہیں لا سکتا اور فریاد کرتا نظر آتا ہے[2]"۔

شوخیوں کی تاب نہ لا کر فریاد کناں ہونا غیر متعلق مفہوم ہے جو معانی شعر کا احاطہ نہیں کرتا اور خود مفہوم غالب کے بھی خلاف پڑتا ہے، دراصل ان کو شوخی' تحریر کے لفظ سے مغالطہ ہوا۔

شارحین کے علاوہ ناقدین نے بھی شعر کا مفہوم متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس ضمن میں خاص طور پر ڈاکٹر وحید قریشی نے شعر کے مطالب کا احاطہ کیا ہے۔ ان کے خیال میں یہ شعر اس روایت کا حصہ ہے جس کے تحت شعراء اپنے دواوین کا آغاز حمد و نعت سے کرتے ہیں ان کے الفاظ ہیں:

"شعرا کے یہاں ہمیں التزام ملتا ہے کہ اپنے دیوان کی ترتیب کے وقت اس کا آغاز حمد کی غزل سے کرتے تھے۔ اس کے بعد

۱۔ بیان غالب، آغا باقر، ص ۲۷۔
۲۔ دیوان مع شرح، جوش ملسیانی، ص ۴۹۔

نعت کے متعلق غزل کا اندراج ہوا کرتا تھا ؛ بعض شعرا نے اس میں اتنی تبدیلی کی ہے کہ پہلی غزل یا اس کے شروع کے ایک دو شعروں میں اس التزام کو کافی سمجھا[1] "۔

ڈاکٹر وحید قریشی کا یہ بیان شاعری کی روایت میں درست ہے ۔ اردو ہی نہیں فارسی میں بھی حمد و نعت اور منقبت کی ایک روایت موجود ہے اور اسی روایت کے پس منظر میں اس شعر کا درست مفہوم متعین کیا جا سکتا ہے ۔ شعر کی نعت کو وضاحت سے بیان کرنے کے بعد معنی شعر کے بارے میں وہ رقم طراز ہیں :

"نعت نویسوں کے نزدیک "کاغذی پیرہن" کی ترکیب فانی اور عارضی ہونے کا ثبوت ہے ۔ نقاش کاغذ پر تصویر بناتا ہے ۔ پر پیکر تصویر کا پیرہن فی الحقیقت کاغذی ہے ۔ مجازی طور پر اس کے فانی ہونے کا اشارہ خود نقش کی تخلیق میں چھپا ہوا ہے ۔ ایک طرف تو انسان خدا کی تخلیقی قوتوں کا بہترین نقش ہے لیکن یہ نقش فریاد کر رہا ہے ۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا

یہ نقش خدا تعالیٰ کی شوخیٔ تحریر کا فریادی ہے ۔ خالق کائنات نے انسان جیسی عظیم ہستی کو تخلیق کیا ۔ لیکن یہ کیا ستم ہے کہ اس کا وجود عارضی ہے ۔ اب اگر نقش اپنے مصور سے فریاد نہ کرے تو کیا کرے خدا تعالیٰ سے براہ راست تخاطب گستاخی ہے ۔ اس لیے اشارہ کنایہ سے بات کا ڈھنگ نکالا ہے کہ یہ نقش کس کی شوخیٔ تحریر کا فریادی ہے[2] "۔

ظاہر ہے کہ اگر ہم کاغذی پیرہن کو جیسا کہ ڈاکٹر وحید قریشی نے کہا ہے عارضی اور فانی ہونے کے معنی میں لیں تو اس طرح

---

۱ - نذر غالب ، ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۲۵۹ ۔
۲ - نذر غالب ۔ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۲۶۱ ۔

نظم طباطبائی کا وہ اعتراض بھی دور ہو جاتا ہے کہ جب تک ایسا کوئی لفظ نہ ہو جس سے ہستیٔ بے اعتبار سے نفرت ظاہر ہو تو اسے ہم با معنی نہیں کہتے ۔ ہستیٔ بے اعتباری سے نفرت کا اظہار کاغذی پیرہن سے ہو جاتا ہے کیونکہ عارضی اور ناپائیدار شے سے کوئی محبت نہیں کرتا ۔ تاہم یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ ''نقش محض مصور کا گلہ گذار نہیں اس کی شوخیٔ تحریر کا فریادی ہے '' ۔

ڈاکٹر سید عبداللہ نے نہایت مدلل انداز سے شعر پر بحث کی ہے اور مفہوم متعین کیا ہے کہ

''ہر تصویر وجود جو کہ فریادیوں کا سا لباس پہنے ہوئے ہے فریادی ہے اس بات کی کہ اس کا مصور (خالق) اسے کیوں وجود میں لایا (کیوں رنج ہستی میں مبتلا کیا ہے)''[1] ۔

اس شرح میں شرح غالب کی گونج سنائی دیتی ہے اور حقیقت یہ ہے کہ شارحین اور ناقدین نے شعر کا مفہوم اسی وقت درست انداز میں متعین کیا ہے جب انھوں نے شرح غالب کا سہارا لیا ہے ۔ چنانچہ خود غالب کا کہنا ہے کہ

''ایران میں رسم ہے کہ داد خواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے ، جیسے مشعل دن کو جلانا یا خون آلودہ کپڑا بانس پر لٹکا کر لے جانا ۔ پس شاعر خیال کرتا ہے کہ نقش کس کی شوخیٔ تحریر کا فریادی ہے جو صورت تصویر ہے ۔ اس کا پیرہن کاغذی ہے ، یعنی ہستی اگرچہ مثل تصاویر ، اعتبار محض ہو ، موجب رنج و ملال و آزار ہے[2] ''۔

ایران میں رسم ہے تو نہیں البتہ کبھی ہو گی ۔ تاہم جیسا کہ کہا گیا ہے کہ شعری روایت کے لیے مسند شعر ہی ہوتا ہے اور اشعار کے حوالے سے یہ رسم پایۂ ثبوت کو پہنچی ہوئی ہے ۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری :

---

۱ ۔ اطراف غالب ، ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۲۷۰ ۔

۲ ۔ خطوط غالب ۔

"جب تک کوئی شخص" کاغذی پیرہن" کی تلمیح سے آگاہی نہ رکھتا ہو وہ اس شعر کے اصل مفہوم تک نہیں پہنچ سکتا ۔ ہوا بھی یہی کہ کاغذی پیرہن اور جامۂ کاغذی کی ترکیبیں فارسی میں تو مستعمل تھیں لیکن اردو میں چونکہ یہ غالب سے پہلے دیکھنے میں نہ آتی تھیں اس لیے غالب کے بعض معاصرین اس (شعر) کے معنی کی حد تک نہ پہنچ سکے[۱]"۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ شعر میں کاغذی پیرہن کی تلمیح سے تفہیمِ شعر میں کوئی خاص رکاوٹ نہیں ہوتی بلکہ اصل الفاظ شوخیٔ تحریر ہیں جن کے مطالب کے تعین میں دشواری پیدا ہوتی ہے اور فریاد بھی شوخی تحریر کی ہے ، جیسا کہ ڈاکٹر وحید قریشی نے اشارہ کیا ہے اور تفہیم شعر کے لیے غالب ہی کا یہ شعر نقل کیا ہے :

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

"ہمارے خیال میں مطلع سر دیوان میں بھی اسی مفہوم کو باندازِ دگر دہرایا گیا ہے ۔ نہ یہ کہ حیات کے عارضی ، فانی یا ناپائیدار ہونے کا بیان ہے ، نہ ہی فنا فی اللہ کا کوئی تصور شعر کے مفہوم میں شامل ہے بلکہ بنیادی طور پر نقش کی فریاد اپنے وجود و ہستی یا ہونے (Being) کے خلاف ہے کیونکہ اس کی موجودگی کا مطلب یہ ہے کہ وہ وجودِ مطلق سے الگ ہو کر وجود پذیر ہوا اور اب نہ صرف جدائی اور غیریت کا احساس اس کے لیے تکلیف دہ ہے بلکہ وہ خود اپنی موجودگی (Existence) کو ہی تکلیف و عذاب کا باعث خیال کرتا ہے ۔ غالب نے مصوری کی لغت میں اس خیال کو ادا کیا ہے کہ نقش جو پہلے مصور کے ذہن میں تھا ایک ادائے بے نیازی (شوخیٔ تحریر) سے کاغذ پر منتقل ہو کر پیکر تصویر میں ڈھل گیا ۔ گویا اب وہ مصور کی ذات کا حصہ نہیں رہا ۔ چونکہ یہ کاغذی پیرہن پہنے ہوئے ہے اسی لیے اس کو فریاد سے کنایہ قرار

---

۱ ۔ غالب شاعر امروز و فردا ۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری ، ص ۲۷۵ ۔

دیا اور اسی کاغذی پیرہن سے ضمناً ہستیٔ ناپائیدار کا مفہوم بھی پیدا ہو گیا ۔ اب شعر کی شرح یہ ہو گی کہ نقش اپنے مصور کی اس ادائے بے لحاظی (شوخی تحریر) کی فریاد کر رہا ہے جس کے تحت اس کو ہستی کے عذاب میں مبتلا کیا گیا اور یوں وہ مبداء حقیقی سے جدا ہو گیا اور مزید ستم یہ کہ اس کا وجود بھی عارضی اور فانی ہے ۔
بقول قاضی سعید الدین احمد

"حاصل شعر کا یہ ہے کہ ہستی خواہ کسی چیز کی بھی ہو اور کسی صورت میں ہی کیوں نہ ہو، باعث تکلیف و رنج ہے ۔ حتیٰ کہ تصویر تک بھی جو صرف ہستیٔ محض ہے بہ زبانِ حال فریاد کر رہی ہے کہ مجھ کو ہست کر کے کیوں رنج ہستی میں مبتلا کیا ۔ جیسا کہ اس کی کاغذ پیرہنی سے ظاہر ہے "۔

غالب کا یہ شعر اپنے اندر جدید ترین فلسفۂ وجودیت (Extisten-tialism) کو سموئے ہوئے ہے ۔ وجودیت کے حوالے سے بھی موجودگی ہی انسان کا سب سے بڑا المیہ ہے اور یہ بات اپنی جگہ درست بھی ہے کہ سارا عذاب "ہونے" سے ہے ، زندگی کے تمام مسائل خود وجود حیات کے مرہون منت ہیں۔ اگر یہ نقش (انسان) نہ ہوتا تو اس کے متعلقات (خواہ وہ کسی نوع یا قسم کے ہوں) نہ ہوتے ،گویا موجودگی یا وجود ہی باعث رنج و ملال و آزار ہے ۔ چنانچہ بقول غالب اگر ہستی مثل تصویر اعتبار محض بھی باعث رنج و آزار ہو تو خیال کیا جا سکتا ہے کہ حقیقی موجودگی کے دکھ و آزار کا کیا عالم ہو گا ۔ یہ غالب کا کمال ہے کہ وہ موجودہ وجودیت پسندوں سے بھی ایک قدم آگے ہے جن کے نزدیک انسانی موجودگی دکھ کا باعث ہے ۔ جب کہ غالب ہر سطح اور ہر نوع کی موجودگی کو عذاب و آزار کا باعث قرار دیتا ہے ۔

آشفتگی نے نقشِ سویدا کیا درست
ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا

لغت : آشفتگی ، پریشانی ۔ نقش سویدا ، دل پر سیاہ رنگ کا دھبہ یا تل ۔ کیا درست ، مٹا دیا یا صاف کر دیا ۔

شعر کی شرح کرتے ہوئے شارحین واضح طور پر دو گروہوں میں منقسم ہو جاتے ہیں اور اس تفریق کی بنیاد "نقش سویدا کیا درست" کا مفہوم بنتا ہے۔ شارحین کا ایک گروہ جن میں نظم طباطبائی، حسرت موہانی، نظامی بدایونی، مولانا سہا، بے خود دہلوی، مولانا آسی اور پروفیسر عنایت اللہ شامل ہیں، کے نزدیک نقشِ سویدا کیا درست کا مفہوم ہے کہ دل کا داغ مزید گہرا ہو گیا۔

مولانا سہا : "پریشانی کی آہوں سے نقطۂ قلب (سویدا) کا نشان گہرا ہو گیا اور ظاہر ہو گیا کہ داغ کی ہستی دود پر قائم تھی[1]۔"

شارحین کا دوسرا گروہ جس میں قاضی سعید الدین احمد، سرخوش اور آغا باقر شامل ہیں، کے نزدیک شعر کا مفہوم اس کے برعکس ہے یعنی "نقشِ سویدا کیا درست" کا مطلب ہے کہ دل کے داغ کو پریشانی نے مٹا دیا یا ٹھیک کر دیا۔

آغا باقر : "سویدا کو داغِ دل اور آشفتگی کو دود سے تشبیہہ دے کر کہتے ہیں کہ میری آشفتگی اور پریشانی نے داغِ سویدا کو درست یعنی صاف کر دیا[2]۔"

سعید الدین احمد اس پر مزید اضافہ ان الفاظ میں کرتے ہیں :

"میری پریشان حالی نے جو عشقِ حقیقی کی وجہ سے تھی میرے دل کے داغ کو جو دنیا کے مکروہات میں دل لگانے کی وجہ سے پیدا ہو گیا تھا مٹا دیا[3]۔"

---

۱ - مطالب الغالب، مولانا سہا، ص ۵ -

۲ - بیانِ غالب، آغا محمد باقر، ص ۲۵ -

۳ - مطالب الغالب، سعید الدین احمد، ص ۴۵ -

جہاں تک سعد الدین کے عشق حقیقی والے مفہوم کا تعلق ہے تو اس کی گنجائش شعر میں موجود نہیں ، یہی وجہ ہے کہ دوسرے شارحین نے اسے مجازی معنوں تک محدود رکھا ہے ، آشفتگی کا سبب محبت الٰہی کو قرار دینا درست نہیں - جہاں تک اس اختلاف کا تعلق ہے کہ نقش گہرا ہوا یا مٹ گیا تو ہمارے خیال میں نقش سویدا کے درست ہونے سے صاف اور ٹھیک ہو جانا مفہوم لینا زیادہ قرین قیاس ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ آشفتگی اور پریشان خاطری میں دود پریشان ہوگا ، پھیلے گا اور پھیلنے کا نتیجہ ہے داغ کا تحلیل ہونا - چنانچہ داغ کے مزید گہرے ہونے والا مفہوم درست نہیں ؛ آسان الفاظ میں شرح یہ ہوگی :

"میری پریشانی سے دل کے سیاہ داغ کی صورت جاتی رہی جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ داغ دل کا سرمایہ یا وجود دھواں سے تھا جب پریشانی اور آشفتگی آئی تو وہ پھیل کر اڑ گیا اور دل صاف ہو گیا -"

یہاں آشفتگی کو بمعنی دیوانگی لیا جائے تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ دیوانگی کے عالم میں چونکہ مصائب و آلام کا احساس مٹ جاتا ہے چنانچہ داغ دل جو استعارہ ہے غم و آلام کا مٹ گیا یا شعور سے محو ہو گیا اور یہ بات واضح ہے کہ دیوانگی کے عالم میں انسان کو آشوب آگہی سے نجات مل جاتی ہے -

---

تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی تو زیاں تھا نہ سود تھا

شعر بظاہر آسان نظر آتا ہے اور شاید یہی وجہ ہے کہ حسرت موہانی نے اسے آسان خیال کرتے ہوئے شرح نہیں کی ، جب کہ اس عہد کے باقی شارحین شرح کرتے ہوئے تین گروہوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں - نظم طباطبائی اور ان کے تتبع میں بے خود دہلوی اور جوش ملسیانی کا خیال

ہے کہ

نظم طباطبائی : "زمانۂ عیش اس طرح گذر گیا جیسے خواب دیکھا تھا
اب نہ لطفِ وصل ہے نہ صدمۂ ہجر کا مزہ ہے[1] ۔"

جوش ملسیانی : "عیش کا زمانہ اور محبت کا خیال خواب کی طرح
بے حقیقت ثابت ہوئے[2] ۔"

مولانا سہا اور قاضی سعیدالدین نے شعر کا رخ حقیقت کی جانب موڑنے کی کوشش کی ہے جو درست نہیں ، مولانا سہا 'خواب' سے مراد 'خوابِ ہستی' لیتے ہیں جو محض ان کی اپنی فکر کا ایک رخ ہے اور وہ شرح کرتے ہیں :

مولانا سہا : "معاملہ کے تلازمات میں من و تو کا مفہوم ادا کیا ہے
یعنی من و تو کا انحصار خوابِ ہستی کے اوہام پر تھا جب
فنافی الذات ہوئے تو جیسے تھے ویسے ہی رہے[3] ۔"

مولانا سہا کا یہ کہنا کہ فنا فی الذات ہونے پر بھی جیسے تھے ویسے ہی رہے ، ظاہر کرتا ہے کہ وہ اپنے الفاظ کی معنویت سے بھی آگاہ نہیں کیونکہ تبدیلی کے اس عمل میں تغیر کے اثرات ناگزیر ہیں ۔ مزید یہ کہ شعر میں فنا فی الذات ہونے کا سرے سے کوئی اشارہ یا قرینہ موجود ہی نہیں ۔ مولانا سہا کا یہ غالب رجحان ہے کہ وہ اشعار کی متصوفانہ تاویلات میں بہہ جاتے ہیں ۔ سعیدالدین تو اس شعر کے ضمن میں عجیب گل کھلاتے ہیں جن کا شعر کے مفہوم سے دور کا بھی واسطہ نہیں :

"اصل حقیقت جب عریاں ہوکر اہل بصیرت کے سامنے آتی ہے تو اس وقت ظاہر ہوتا ہے کہ ہماری تگ و دو اور ہمارے تمام معیار غلط اور ناقص تھے اور حقیقت کچھ اور ہی تھی خدا کی ذات و صفات ، حشر و نشر ، سزا و جزا ، یہ سب کچھ دنیوی زندگی کے

---

۱ - شرح دیوانِ اردوئے غالب ، نظم طباطائی ، ص ٦ ۔
۲ - دیوان مع شرح ، جوش ملسیانی ، ص ۵۱ ۔
۳ - مطالب الغالب ، مولانا سہا ، ص ۵ ۔

مقررہ نظریات تھے؛ اسرار کے پردے اٹھا دیے گئے تو۔۔۔ سزا و جزا کا کہیں وجود ہی نہ تھا[1]۔"

ظاہر ہے کہ غالب کے شعر کا یہ مفہوم کہ ذاتِ صفاتِ خداوندی، حشر و نشر اور سزا و جزا کا کہیں وجود نہ تھا، کسی حوالہ سے درست نہیں، نہ شعر کے حوالہ سے اور نہ ہی تصورِ وحدت کے حوالے سے، کیونکہ ذات و صفات تو بہرحال وہاں بھی موجود رہتی ہیں۔ نظم طباطبائی، بے خود دہلوی اور جوش ملسیانی کی شرح بھی اس لیے درست نہیں کہی جا سکتی کہ خواب میں خیال کا معاملہ ایک واضح مفہوم کا آئینہ دار ہے۔ جس کو زمانۂ عیش گزارنے سے تعبیر کرنا تاویل ہے۔ اس شعر کی صحیح شرح عبدالباری آسی، سرخوش اور پروفیسر عنایت اللہ نے کی ہے۔ شارحین کے اس طبقے نے شعر کی مجازی سطح کو اجاگر کیا ہے اور ہمارے خیال میں یہی سطح غالب کے شعر سے پہلی نظر میں عیاں ہوتی ہے۔ سرخوش کے یہاں وضاحت اور صحیح تفہیم کا امتزاج ملاحظہ ہو:

"معاملہ: عاشق و معشوق کے درمیان جو کچھ گزرے وہ معاملہ کہلاتا ہے مثلاً اظہار آرزو، شکوے شکایت وغیرہ۔ مجھے خواب میں تیرے ساتھ بذریعہ خیال معاملہ کرنا پڑا (جو بہت پر لطف تھا) مگر جب آنکھ کھل گئی تو زیاں نہ سود، یعنی کچھ بھی نہیں تھا۔ معاملہ کے معنی چونکہ لین دین کے بھی ہیں، اس مناسبت سے زیاں اور سود کے الفاظ مستعمل ہوئے ہیں[2]۔"

شعر کی بنیاد اس بات پر رکھی گئی ہے کہ خواب کے عالم میں جو کچھ انسان پر بیتتی ہے اس کا فائدہ یا نقصان خواب ختم ہونے کے بعد نہیں ہوتا اور محبوب کے ساتھ جو معاملہ خواب میں تھا وہ آنکھ کھلنے کے بعد ختم ہوگیا، اس طرح سے گویا وہ ایک لاحاصل کام تھا جس کا جاگنے پر کوئی صلہ یا نقصان سامنے نہ آیا، اس مفہوم پر البتہ جو اضافہ

۱۔ مطالبِ غالب۔ سعیدالدین احمد، ص ۴۶۔
۲۔ عنقائے معانی، سرخوش، ص ۵۔

آغا محمد باقر نے کہا ہے اور جس طرح شعر کے حقیقی مفہوم کو عمومیت دی ہے وہ بہرحال ایک لیا رخ یا کسی حد تک قابلِ قبول معنی کہے جا سکتے ہیں۔

"قاعدہ ہے جن خیالات اور معاملات کا اثر دل و دماغ پر پڑتا ہے وہی ہمارے خواب میں بھی آتے ہیں اور ہم عالمِ خواب میں اپنی الجھنوں کو سلجھاتے ہیں لیکن جب آنکھ کھل جاتی ہے تو ہمارے خیال پھر وہیں آ جاتے ہیں جہاں وہ حقیقتاً ہوتے ہیں اور اس تمام خوابی کشمکش سے کوئی فائدہ اور نقصان مرتب نہیں ہوتا[1]۔"

بہرحال یہاں یہ بات پیش نظر رہنی چاہیئے کہ شعر میں واضح طور پر "تجھ سے معاملہ" کے الفاظ موجود ہیں جو باقر کی شرح میں قطعاً نظرانداز کیے گئے، اس لحاظ سے اگر شعر کے قریب ترین مفہوم کی بات کی جائے گی تو یہ شرح بھی غلط قرار پائے گی۔

دوست دارِ دشمن ہے اعتمادِ دل معلوم
آہ بے اثر دیکھی نالہ نارسا پایا

دوست دار دشمن : معشوق کا خیر خواہ

دوست دارِ دشمن کے مفہوم کا تعین کرتے کرتے شارحین کے تین گروہ بن جاتے ہیں۔ نظم طباطبائی، نظامی بدایونی، صہبا اور آغا باقر کے خیال میں دوست دار دشمن کا مفہوم ہے "رقیب کا خیرخواہ" جب کہ حسرت موہانی، بے خود دہلوی، عبدالباری آسی، سرخوش، عنایت اللہ اور جوش ملسیانی نے "معشوق کا دوست" مراد لیا ہے اور ہمارے خیال میں یہی مفہوم درست بھی ہے، سعید نے ایک تیسرا مفہوم بھی لیا ہے اور دل کے بجائے معشوق کو خیرخواہ دشمن لکھا ہے جو بالکل غلط ہے وہ لکھتے ہیں:

"چونکہ معشوق خیرخواہ دشمن ہے اس لیے دل کو اس پر اعتماد نہیں رہا[2]۔"

۱۔ بیانِ غالب، آغا محمد باقر، ص ۲۶۔
۲۔ مطالبِ غالب، سعید الدین احمد، ص ۴۸۔

وہ شارحین جنھوں نے دل کو رقیب کا دوست قرار دیا ہے ان میں سے نظم طباطبائی کی شرح بالکل واضح نہیں کہ دشمن سے مراد کون ہے ان کے الفاظ ملاحظہ فرمائیے :

"یعنی آہ میں اثر نہیں ، نالہ میں رسائی نہیں ، دل پر بھروسا نہیں کہ وہ دشمن کا دوست ہے[1] ۔"

جوش ملسیانی کا بھی تقریباً یہی غیر واضح رنگ ہے ، آغا باقر کے یہاں وضاحت ہے :

"نہ ہمارے نالہ ہائے دل محبوب تک پہنچتے ہیں اور نہ آہیں کچھ اپنا اثر دکھاتی ہیں اس بے اثری سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ہمارا دل رقیب کا خیرخواہ ہے[2] ۔"

ہمارے خیال میں یہ شرح اس لیے درست نہیں کہ دل کبھی رقیب کا دوست نہیں ہو سکتا اور نہ ہی اردو شاعری میں ایسی کوئی روایت موجود ہے ، دراصل شارحین کو سارا مغالطہ "دشمن" کے لفظ سے ہوا حالانکہ اردو کی شعری روایت میں دشمن بمعنی معشوق مستعمل ہے اور یہ بھی ظاہر ہے کہ دل کا تعلق بھی محبوب سے ہوتا ہے اور چونکہ دل کا تعلق محبوب سے گہرا ہے اس لیے وہ ہمارا ساتھ بھلا کیوں دینے لگا ۔ اسی بنیاد پر آہ اور نالہ کی بے اثری جنم لیتی ہے چنانچہ شارحین کا تیسرا گروہ جس میں بےخود دہلوی ، مولانا آسی ، حسرت موہانی اور سرخوش شامل ہیں اسی تعلق سے شعر کی صحیح شرح کرتے ہیں ۔ بے خود دہلوی کے الفاظ یہ ہیں :

"وہ (معشوق) ہمارا دشمن ہے اور دل اس کا دوست ہے اب ہم دل پر خاک بھروسہ کر سکتے ہیں ۔ آہ و نالہ میں اثر نہیں ، اثر کیوں کر ہو ، دل سے نالہ گیا جائے تو تاثیر بخشے، افسوس اس بات کا ہے نہ آہ اثر کرتی ہے نہ نالہ رسا ہوتا ہے ۔ دل کی دشمنی کا خوب ثبوت

---

۱ ۔ شرح دیوانِ اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۷ ۔
۲ ۔ بیانِ غالب ، آغا باقر ، ص ۳۰ ۔

دیا ہے[1]۔"

اس شعر کی شرح کے ضمن میں سرخوش نے اقبال کا یہ مصرعہ

ع : "آہ جو دل سے نکلتی ہے اثر رکھتی ہے"

نقل کیا ہے مگر غلط ہے۔ صحیح مصرعہ ہے

ع : "دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے"

غنچہ پھر لگا کھلنے ، آج ہم نے اپنا دل
خون کیا ہوا دیکھا ، گم کیا ہوا پایا

حسرت موہانی : "غنچہ کو دیکھ کر ہم کو اپنا دلِ گم گشتہ و خون شدہ یاد آیا کہ اس کی بھی یہی ہئیت تھی[2]۔"

نظم طباطبائی ، بے خود دہلوی ، عبدالباری آسی ، جوش ملسیانی ، عنایت اللہ ، مندرجہ بالا شرح سے اتفاق کرتے ہیں۔

سعید الدین : "جب موسم بہار آیا تو غنچے کھلنے لگے ان کو دیکھ کر ہمارا دل پھر خون ہو گیا اور خود فراموشی کا عالم طاری ہو گیا۔ طبی اصول کے مطابق موسم بہار میں تجدید جنوں ہو جایا کرتی ہے ، آمد بہار سے ہمارا جنوں تازہ ہو گیا[3]"۔
سعید الدین ، اور آغا محمد باقر ہم خیال ہیں۔

مولانا سہا : "غنچہ کھلنا ، نرالی بات کرنا یا فتنہ پیدا کرنا محاورہ ہے۔ خون کیا ہوا ، مبتلائے عشق اور کشتۂ حسن ہونا مراد ہے۔ مطلب یہ کہ آج پھر وہی فتنہ بیدار ہوا اور ہمارا دل جاتا رہا[4]"۔

---

۱ - شرح دیوانِ غالب ، بے خود دہلوی ، ص ۵ ۔
۲ - شرح دیوان غالب ، حسرت موہانی ، ص ۵ ۔
۳ - مطالب غالب - سعید الدین احمد ، ص ۹۴ ۔
۴ - مطالب الغالب ، مولانا سہا ، ص ۸ ۔

مندرجہ بالا تین قسم کی تشریحات میں سے مولانا سہا کی تشریح تو اس لیے درست نہیں کہ غنچہ کھلنا یہاں بطور محاورہ استعمال نہیں ہوا۔ کیونکہ غنچہ اور دل کی مشابہت کا ذکر نہایت وضاحت سے موجود ہے جو کہ بہار کے اثر سے خون ہو رہا ہے۔ جہاں تک شارحین کے پہلے گروہ کے اس خیال کا تعلق ہے کہ غنچہ کو دیکھ کر دل خون شدہ اور گم گشتہ یاد آیا تو ان معانی کا کسی حد تک امکان موجود ہے کیونکہ غنچہ اور دل کی مشابہت اور خون شدہ ہونے سے سرخی کا تعلق اس قسم کے خیال کو پیدا کر سکتا ہے۔ لیکن اس خیال کے پس منظر میں اس گروہ کے شارحین کا یہ خیال بہرحال غلط ہے کہ

''ہمارا دل جو خون ہو کر آنکھوں کے راستے ٹپک گیا تھا اس کا کہیں نشان نہ ملتا تھا۔ آج میں نے اس دل کو پا لیا۔ یعنی یہ غنچۂ گل جو فصل بہار میں شگفتہ ہوا ہے، ہمارا دل ہی تو ہے جو موسم خزاں میں خون ہوگیا تھا''۔ ''کھوئی ہوئی شے مل گئی[۲]''۔

ظاہر ہے کہ دل اور غنچہ کی مشابہت سے دل کا یاد آنا اور بات ہے جب کہ غنچہ پر گم شدہ دل کا قیاس الگ بات ہے جو درست نہیں۔

دراصل شعر میں لفظ ''پایا'' سے شارحین کو جو مغالطہ ہوا اس سے شعر کی شرح پر اثر پڑا۔ یہاں ''پایا'' بمعنی ملنا نہیں بلکہ دیکھا ہے اور اس تعلق سے کہ موسم بہار میں جنوں میں اضافہ ہوتا ہے، دیوانہ جنگلوں باغوں کی طرف بھاگتا ہے اس حوالے سے دل کو گم کیا ہوا دیکھا چنانچہ زیادہ بہتر انداز میں اسکی شرح شارحین نہ کر سکے۔ سعید اور باقر کی شرح دوسروں سے نسبتاً بہتر ہے۔ سرخوش نے ایک نیا مفہوم پیدا کیا ہے جو نہایت عجیب و غریب ہے علاوہ ازیں بریکٹ کے استعمال نے عبارت کو بھی الجھا دیا ہے۔

''غنچہ پھر لگا کھلنے یعنی پھر بہار کا موسم آ گیا (جب کہ عشاق دل باختہ ہو جاتے ہیں) آج ہم نے اپنا دل کبھی تو (غنچۂ نو کی

۱۔ الہامات غالب۔ پروفیسر عنایت اللہ، ص ۴۵۔
۲۔ دیوان مع شرح، جوش ملسیانی، ص ۵۳۔

طرح جو بوجہ سرخ رنگت کے خون آلود نظر آتا ہے) خون کیا ہوا پایا اور کبھی (بوجہ غنچہ کے بعد پھول بن جانے کے یعنی غنچہ نو بصورت دل ہوتا ہے پھر کھل کر ایسا نہیں رہتا) ہم نے اپنا دل کھویا ہوا پایا ۔ مطلب یہ ہے کہ دل اور غنچہ کی صورت ایک جیسی ہوا کرتی ہے پہلے غنچے کا رنگ بہت سرخ ہوتا ہے اور وہ کھلا ہوا نہیں ہوتا تو گویا وہ دل ہے جو خون سے آلود ہوا ہے ۔ پھر غنچہ کھل جاتا ہے تو وہ پھول بن جاتا ہے غنچہ نہیں رہتا ۔ اس طرح دل پر دور اثر عشق (جب کہ وہ تیر نظر سے قتل ہوتا ہے) ختم ہو جاتا ہے ، تو پھر وہ ہاتھ ہی سے جاتا رہتا ہے ۔ گویا پھر دل کو گم کیا ہوا پایا یعنی گم شدہ سمجھا جاتا ہے[۱]۔"

سرخوش کی اس شرح کو پڑھتے ہوئے دماغ چکرا جاتا ہے اور احساس ہوتا ہے کہ غالب کا شعر تو شرح کا محتاج تھا یا نہیں ، البتہ سرخوش کی شرح ضرور شرح کی محتاج ہے ۔ پھر اگر غور و فکر کے بعد اس تشریح کو سمجھ لیا جائے تو وہ بھی غلط ہے ۔ یعنی پہلے غنچے کا نہ کھلا ہونے اور سرخ ہونے پر دل سے مشابہ ہونے سے رابطہ قائم کیا ہے اور پھر کھل کر جب پھول بنتا ہے تو دل نہیں رہتا اور اس سے نتیجہ یہ نکالا ہے کہ "پہلا دور اثر عشق ختم ہو گیا" یوں محسوس ہوتا ہے کہ سرخوش نے ذرا بھی متقدمین سے استفادہ کرنے کی کوشش نہیں کی اور یوں نہ صرف یہ کہ وہ شعر کو سمجھ نہ سکے بلکہ اس میں مزید الجھاؤ پیدا کر دیا ۔ سادہ الفاظ میں شعر کی شرح یوں کی جا سکتی ہے ۔

"ہم نے غنچہ کو کھلتے دیکھا تو آمد بہار کے احساس سے مستقبل کا وہ سارا نقشہ ہماری چشم تصور میں پھر گیا کہ عشق دیوانگی سے کس طرح ہمارا دل خون ہو کر ہمارے ہاتھ سے جاتا رہے گا گویا آج ہی ہم نے غنچہ کو کھلتے دیکھ کر اپنے دل کے خون ہونے اور گم ہونے کا سارا منظر اپنی چشم تصور سے دیکھ لیا ۔

---

۱ ۔ عنقائے معانی ، سرخوش ، ص ۷ ۔

دل میں ذوق وصل و یاد یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

آگ : یاس و نا امیدی کی آگ

حسرت موہانی شعر کو آسان سمجھ کر چھوڑ گئے جب کہ شارحین کے یہاں وہی مطالب کی رنگا رنگی ملتی ہے ۔ اس شعر میں بنیادی لفظ "آگ" ہے جس کے مطلب کے تعین میں اختلاف کرتے کرتے شارحین کی راہیں بدل جاتی ہیں ۔ نظم طباطبائی نے آگ سے مراد رشک کی آگ لے کر یہ تشریح کی ہے ۔

"یعنی رشک کی آگ ایسی تھی کہ معشوق کو دل سے بھلا دیا اور اس کا غیر سے ملنا دیکھ کر ذوق وصل جاتا رہا ۔ گھر سے دل مراد ہے اور آگ سے رشک رقیب[1] "۔

گھر سے دل مراد لینا درست ہے لیکن آگ سے رشک رقیب نہ کسی دوسرے شارح نے لیا ہے اور نہ ہی درست ہے ۔ کیونکہ محض رشک رقیب سے کوئی عاشق اپنا سرمایۂ دل پھونک نہیں ڈالا کرتا ۔ ہاں محبوب کی بے توجہی اور اغماض الگ بات ہے ۔ چنانچہ نظامی کا خیال ہے کہ

"مولانا طباطبائی نے آگ سے آتش رشک مراد لی ہے ۔ بہتر ہوتا کہ آگ لگنے سے یاس و ناکامی کی تباہی و بربادی سمجھی جاتی جس کے بعد ذوق وصل و یاد یار تک مٹ جانا قدرتی ہوگا[2] "۔

شارحین کا ایک اور طبقہ آگ سے مراد آتش عشق لیتے ہیں ۔ ان میں سہا ، باقر اور عنایت اللہ شامل ہیں ۔ مولانا سہا نے عشق حقیقی کا رخ اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے لیکن نہ تو مجازی اور نہ حقیقی رنگ میں آتش عشق مراد لینا قرار دیا جا سکتا ہے ۔ کیونکہ عشق کی آگ بھڑکے تو محبت محبوب اور وصل محبوب کا شوق زیادہ ہونا درست مفہوم ہوتا ہے نہ کہ سب کچھ ختم ہو جانا ۔ چنانچہ شارحین کا یہ کہنا درست نہیں کہ

---

۱ ۔ شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۸ ۔
۲ ۔ دیوان مع شرح ، نظامی بدایونی ، ص ۴ ۔

"عشق کی آگ نے بھڑک کر خالی دل اس طرح پھونک ڈالا کہ اب نہ ذوق وصل باقی ہے اور نہ یاد دوست[1]"۔

البتہ باقر کا یہ کہنا درست ہے کہ

"انسان کی فطرت ہے کہ جب وہ انتہا درجہ مایوس اور نا اُمید ہو جاتا ہے تو کوئی امید اور توقع باقی نہیں رہتی[2]" ۔

ہمارے خیال میں اس شعر کی صحیح شرح نظامی بدایونی اور سعید الدین احمد نے کی ہے جنھوں نے آگ سے مراد یاس و ناکامی کی آگ لی ہے اور یہی درست ہے ۔ سعید الدین کا خیال ہے :

" مجھکو اتنی ناکامی و نا امیدی ہوئی کہ دل میں جو خواہشیں تھیں وہ سب جاتی رہیں ۔ یہاں تک کہ ذوق وصل و یاد یار تک بھی جو ایک حد تک غیر فانی سمجھے جاتے ہیں باقی نہیں رہے[3]"۔

بے خود دہلوی کا یہ اضافہ شرح کو مزید واضح کرنے میں ممد ہے کہ

"عشق میں یاس و نا امیدی اس قدر بڑھ گئی ہے کہ . . .

ہجوم یاس نے ایسا کیا بے دل کہ حسرت کو
تیرے آنے کی اب امید باقی ہے نہ خواہش ہے[4]"

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بار ہا
میری آہ آتشیں سے بال عنقا جل گیا

غالب کے بغایت مشکل اشعار میں سے ایک ہے بلکہ نظم طباطبائی نے تو یہاں تک لکھ دیا ہے کہ

"شاید ایسے ہی اشعار پر دلی میں لوگ کہا کرتے تھے کہ

---

۱ ۔ بیان غالب ، آغا باقر ، ص ۲۳ ۔
۲ ۔ بیان غالب ، آغا باقر ، ص ۲۳
۳ ۔ مطالب غالب ، سعید الدین ، ص ۵۰ ۔
۴ ۔ شرح دیوان غالب ، بے خود ، ص ۶ ۔

غالب شعر بے معنی کہا کرتے ہیں[1]"۔

بعد میں غالب کے ایک شارح شادان بلگرامی پر نظم کی اس رائے کا اثر ان الفاظ میں ظاہر ہوا:

"سچ تو یہ ہے کہ میں اس شعر کو سمجھنے سے قاصر ہوں[2]"۔

نظم طباطبائی نے اپنے اعتراض کے باوجود کہ "مصنف کا یہ کہنا کہ میں عدم سے بھی باہر ہوں۔ اس کا حاصل یہ ہوتا ہے کہ میں نہ موجود ہوں، نہ معدوم ہوں اور نقیضین مجھ سے مرتفع ہیں[3]"۔

شعر کا مفہوم نسبتاً درست لکھا ہے۔ منطقی اعتبار سے یہ بات درست ہے۔ کہ نقیضین کا اجتماع محال ہے اور شعر کے اس رخ کو کسی نے واضح نہیں کیا اور نہ ہی نظم کے اس اعتراض کا جواب کسی شارح نے لکھا ہے۔ اب نظم طباطبائی کی شرح ملاحظہ ہو:

"میری لیستی و فنا یہاں تک پہنچی کہ اب میں عدم میں بھی نہیں ہوں اور اس سے آگے نکل گیا ہوں، ورنہ جب تک میں عدم میں تھا جب تک میری آہ سے عنقا کا شہپر اکثر جل گیا ہے۔ عنقا ایک طائر معدوم کو کہتے ہیں اور جب وہ معدوم ہوا تو وہ بھی عدم میں ہوا اور ایک ہی میدان میں آہ آتشیں اور بال عنقا کا اجتماع ہوا۔ اس سبب سے آہ سے شہپر عنقا جل گیا[4]"۔

بظاہر یہی شعر کا درست مفہوم معلوم ہوتا ہے تاہم یہ سوال پھر بھی جواب طلب رہتا ہے کہ اب عدم سے پرے کیا کیفیت ہے اور اس کے کیا اثرات ہیں جیسا کہ عدم میں آہ آتشیں سے بال عنقا جل جاتا تھا۔

۱۔ شرح دیوان غالب، نظم طباطبائی، ص ۸۔

۲۔ روح المطالب، شادان بلگرامی، ص ۱۰۸۔

۳۔ شرح دیوان غالب، نظم طباطبائی، ص ۸۔

۴۔ ایضاً، ص ۸۔

مزید یہ کہ عدم میں ہونا اور بال عنقا جلنا دونوں بعید الوقوع کیفیات ہیں - شروح دیوان غالب سے ان سوالات کے جوابات نہیں ملتے -

مولانا سہا اور بے خود دہلوی نے اس شعر کی متصوفانہ شرح کی ہے لیکن تناقض کا عالم بھی عجیب ہے ، مولانا سہا لکھتے ہیں :

''یہاں عدم سے متصوفانہ عقیدے کے موافق ''مقام فنا'' مراد ہے جہاں سالک کی ذاتیت اور نفسیت باقی نہیں رہتی اور خودی و انانیت کو مٹا کر بقا باللہ کی حدود میں داخل ہو جاتا ہے . . . مقام فنا میں تھا تو میری آہ آتشیں سے ہمیشہ بال عنقا جلتا رہا ہے اور اب اس سے گزر گیا کیونکہ اب آہ آتشیں بال عنقا کو نہیں جلاتی . . . یا شعر کا مطلب یہ ہے کہ پہلے میری آہ کا اثر یہ تھا کہ اس سے بال عنقا جلتا تھا اور اب وہ بھی نہیں جلتا - گویا پہلے اگر تاثیر اتنی تھی تو اب وہ بھی نہ رہی اور میری بے اثری ، بے ثباتی اور نیستی اس حد تک پہنچ گئی کہ عدم سے بھی گئی گذری ہو گئی[۱] '' -

سہا کے یہاں تکرار بجائے خود اس بات کی غمازی کرتی ہے کہ وہ اپنے مطالب سے مطمئن نہیں اور ان کی یہ بات تو متناقض ہے کہ عدم میں بقا باللہ کے درجے پر پہنچ گیا - عدم اور باقی باللہ کا تضاد ان کو محسوس نہ ہوا - عدم سے پرے سے تو یہ مفہوم کسی حد تک لیا بھی جا سکتا ہے ، البتہ ان کی دوسری شرح کسی قدر صحت کے قریب ہے اسی طرح بے خود نے بھی عدم سے کچھ آگے نکل گیا ہوں کا مفہوم لیا ہے کہ ''فنا فی اللہ ہو گیا ہوں'' اور یہ شرح کی ہے :

''میں نے ابتدائے تعلیم فنا میں شہرت عنقا کو مٹا دیا تھا . جس کو معدوم ہونے کی ایک سب سے زیادہ دلیل سمجھا جاتا ہے - غافل سے مراد یہاں وہ لوگ ہیں جو ترقیات انسانی کو سمجھ نہیں سکتے[۲] ''

---

۱ - مطالب الغالب ، مولانا سہا ، ص ۱۰ -

۲ - مرآۃ الغالب ، بے خود دہلوی ، ص ۶ -

فنا فی اللہ ہوگیا ہوں کا مفہوم نے خود کا اپنا ہے جو شعر کے الفاظ سے مترشح نہیں ہوتا ۔ اسی طرح شہرت عنقا کو مٹا دینا گویا خود فنا میں اس سے زیادہ مشہور ہوتا ہے اور یہ ایک اور صورت ہے موجودگی کی ۔ حسرت موہانی کا خیال ہے " اپنی نیستی کا حال بہ مبالغہ بیان کرتا ہے[۱] "۔

آغا باقر نے لکھا ہے کہ "فنا فی العدم ہو جانے پر بھی میری آہ میں اس قدر گرمی تھی[۲]... عنایت اللہ نے سہا کے تتبع میں کہا : "اب جو آتشیں آہوں میں یہ اثر نہیں اس کا سبب یہ ہے کہ میں عدم سے بھی آگے بڑھ چکا ہوں[۳]" .

حقیقت یہ ہے کہ شعر سے معنی کی صرف اتنی سطح واضح ہوتی ہے جس حد تک نظم طباطبائی اور مولانا سہا کے دوسرے مطلب میں موجود ہے ۔ باقی ساری تاویلات ہیں جن کی صداقت کے بارے میں کوئی قطعی فیصلہ نہیں کیا جا سکتا ۔ چنانچہ سعید الدین احمد کی اس بات سے اتفاق کرنا پڑتا ہے کہ :

"حاصل یہ ہے کہ میری ہستی ما فوق العدم ہے اور یہ ایسی صورت ہے جہاں تخیلات کی بھی کوئی گنجائش نہیں[۴]" ۔

ایسے ہی مقامات پر غالب یاد آتا ہے کہ

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

ہمارے خیال میں شعر کا مفہوم یہ ہے

---

۱ ۔ دیوان مع شرح ، حسرت موہانی ، ص ٦ ۔
۲ ۔ بیان غالب آغا باقر ، ص ۳۳ ۔
۳ ۔ الہامات غالب ، ملک عنایت اللہ ، ص ۳٦ ۔
۴ ۔ مطالب غالب ، سعید الدین احمد ، ص ۵۰ ۔

''میں مٹتے مٹتے اس درجہ مٹ گیا ہوں کہ اب تو مٹنے کے نشانات بھی مٹ گئے ہیں ۔ گویا عدم سے بھی پرے ہوں ۔ یعنی معدومیتِ محض کا کوئی تخیلاتی مقام ہے ۔ ایسے میں شاعر کا یہ کہنا کہ میری آہِ آتشیں سے بال عنقا جلتا تھا اور اب وہ کیفیت بھی نہیں رہی ، کا مطلب یہ ہے کہ میری آہ میں تاثیر تو پہلے ہی نہیں تھی اب بے اثری اور بڑھ گئی ہے ۔ اس مطلب کا جواز اس بات میں ہے کہ '' آہ '' شعری روایت میں ہمیشہ بے اثر ہوتی ہے بلکہ خود غالب کے یہاں بھی اسی خیال کا اظہار ملتا ہے ۔

آہ کا کس نے اثر دیکھا ہے
ہم بھی اک اپنی ہوا باندھتے ہیں

غلطی ہائے مضامیں مت پوچھ
لوگ نالے کو رسا باندھتے ہیں

دوسری بات یہ ہے کہ شاعر عدم میں ہے - یہاں بھی معدومیت بے اثری کا عندیہ ہے اور پھر بال عنقا یا عنقا فرضی شے ہے ۔ اس طرح گویا سارا عمل فرضی ہے ۔ نہ آہ ہے ۔ نہ اثر ہے ، نہ عنقا ہے ۔ کیا جلے اور کون جلائے اور عدم سے پرے کہہ کر مزید یہ بات واضح کر دی کہ اب اثر و تاثیر کا امکان بھی معدوم ہو گیا ہے ۔ مزید یہ کہ اگر عدم میں بال عنقا کو جلنا مراد لیں تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ دو معدوم چیزوں کو موجود تصور کیا ہے جو محال ہے ۔ نیز آہ کی اثریت کا اثبات کریں تو سند شعری کے حوالے سے غلط ہے ۔

زخم نے داد نہ دی تنگیٔ دل کی یا رب
تیر بھی سینۂ بسمل سے پر افشاں نکلا

داد نہ دینا ۔ زائل نہ کرنا

غالب :

''یہ ایک بات میں نے اپنی طبیعت سے نکالی ہے جیسا کہ اس شعر میں :

نہیں ذریعۂ راحت جراحت پیکاں
وہ زخم تیغ ہے کہ جس کو دلکشا کہیے

یعنی زخم تیر کی توہین بہ سبب ایک رخنہ ہونے کے اور تلوار کے زخم کے تحسین بہ سبب ایک طاق سا کھل جانے کے۔ زخم نے داد نہ دی تنگیٔ دل کی یعنی زائل نہ کیا تنگی کو۔ پر افشاں بمعنی بے تاب اور یہ لفظ تیر کے مناسب حال ہے معنی یہ کہ تیر تنگیٔ دل کی داد کیا دیتا وہ تو خود ضیق مقام سے گھبرا کر پر افشاں اور سراسیمہ نکل گیا[1]''۔

غالب کی اس پیاں گرد، تشریح کے بعد بھی کیونکہ شارحین نے اپنی اپنی تشریحات ضروری خیال کیں، اس لیے عجیب و غریب نکتے پیدا ہوئے۔ نظم طباطبائی، حسرت موہانی، سہا، سعید، باقر اور عنایت اللہ نے تو تقریباً غالب ہی کے مفہوم کو اپنے الفاظ میں ادا کیا ہے۔ البتہ بے خود، سرخوش اور جوش ملسیانی شعر کی تفہیم سے قاصر رہے۔ بے خود دہلوی جو عام طور پر غالب اور حالی کو نقل کرنے والے ہیں، اس شعر کے ضمن میں چوک گئے اور بہت دور کی کوڑی لائے۔

بے خود دہلوی : ''یہاں تنگ دلی سے مراد رشک کے عربی مفہوم مقصود ہے۔ جس کو عربی میں غبطہ کہتے ہیں اور غبطہ کے معنی جس پر رشک کیا جائے، اس کی صفات حاصل کرنے کے ہیں۔ پر افشاندن کے معنی اہل ایران کے محاورہ میں ترک تعلق کردن کے ہیں۔ مرزا صاحب فرماتے ہیں، زخم نے غبطہ دل کی داد نہ دی یا رب، جس کے سبب سے تیر بھی سینۂ بسمل سے نکل گیا۔ مطلب شعر کا یہ ہے کہ رشک دل نے تیر کی خلش سے سینے کو بچا دیا اور وہ اس طرح کہ دل نے سینے کے رشک سے جس میں یار کا تیر چوک کر جا لگا تھا جان دے دی۔ اب تیر یار

---

۱ - خطوط غالب، مرتبہ مہر، ص ۵۳۴ -

نے دیکھا کہ عاشق بغیر زخم کے مر گیا۔ میری ضرورت باقی نہ رہی۔ ترک تعلق کرکے سینے سے نکل گیا[1]"۔

غالب کی شرح اور شعر کو مدنظر رکھیں تو بے خود کی شرح غیر متعلق ہے۔ پہلی بات تو یہی غلط ہے کہ تنگیٔ دل بمعنی رشک ہے اور وہ بھی عربی میں غبطہ کے مفہوم پر۔ اسی طرح تیر کا سینۂ بسمل میں چوک کر لگنا اور دل کا جان دے دینا اور تیر کا یہ دیکھنا کہ عاشق کا دل بغیر زخم کے مر گیا اور نکل جانا سب غیر متعلق باتیں ہیں۔

جوش ملسیانی کا انداز بھی بے خود ہی طرح نہایت عجیب و غریب اور شعر کے مفہوم سے دور ہے، لکھتے ہیں:

"زخم محبت اتنا بڑا ہے کہ اس نے میرے دل کی تھوڑی سی وسعت کا لحاظ نہ کیا اور پھیلتا چلا گیا۔ پھر غضب یہ ہوا کہ تیر عشق کو جب سینۂ بسمل سے نکالا گیا تو اس نے بھی پر کھول دیے اور زخم باہر سے بھی بہت زیادہ ہو گیا، خلاصہ یہ کہ تیر عشق اور زخم عشق بڑے بے درد اور بڑے بے مروت ہوتے ہیں[2]"۔

کہاں زخم دل کی تنگی اور کہاں زخم کا نہ صرف بڑا ہونا بلکہ مزید پھیلنا اور پھر یہ عجیب و غریب بات کہ "زخم باہر سے اور بھی بہت زیادہ ہو گیا"، غرض پوری شرح لطیفہ سے کم نہیں اور شارح کی نارسائیِ فکر کا المیہ ہے۔ تاہم سرخوش کے مفاہیم نسبتاً بہتر ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ

(۱) "زخم بڑھ جاتا تو میرے دل کا رنج بڑھ جاتا۔ تیر کے پر دل میں رہتے تو دل میں خلش ہوتی اور زخم خوب بڑھتا اور عشاق جس قدر زیادہ دکھ میں ہوں خوش ہوا کرتے ہیں۔

۱۔ شرح دیوان غالب، بے خود دہلوی، ص ۸۔
۲۔ دیوان مع شرح، جوش ملسیانی، ص ۵۵۔

(۲) یا رب زخمِ دل نے تنگیٔ دل یعنی دل کی وسعت کی داد نہ دی یعنی اس کی وسعت کو نہ بڑھایا جس کی بدولت کوئی تیر اگر اس میں لگتا تو اس کے اندر ہی رہ جاتا ۔ تیر اٹکا نہیں کہ خلش کرتا رہتا[1] ۔"

زخم کے بڑھنے کا خیال تو شعر میں موجود ہے مگر یہ کیفیت پیدا نہ ہوئی ۔ اس صورت حال میں سرخوش کا یہ کہنا کہ دل کی وسعت کی داد نہ دی ، عجیب بات ہے کہ وسعت تھی کہاں جس کی داد دیتا ۔ پھر فوراً صحیح بات بھی کر دی کہ اس کی وسعت کو نہ بڑھایا کہ تیر اندر رہ جاتا ۔ یہ باتیں شعر کے صحیح مفہوم کو الجھانے کا باعث بن رہی ہیں ۔ عبدالباری آسی نے اسی مفہوم کو اس شوق میں کہ نئی شرح کریں بدل ڈالا ہے ۔ لکھتے ہیں :

"میرا دل تنگ تھا اور اس میں زخم فراخ تھا اس زخم نے میری تنگ دلی کی داد نہ دی کہ میں نے اس تنگ دلی کے باوجود اتنا بڑا زخم کھایا اور یہی سلوک میرے ساتھ تیر نے کیا ، وہ پر افشاں میرے دل سے نکلا یعنی تیر کو پر افشانی ایسے موقع پر نہیں کرنی چاہیئے تھی بلکہ میری تنگ دلی پر نظر رکھنی چاہیئے تھی[2] ۔"

اس مفہوم کی اغلاط نہایت واضح ہیں ۔ غالب کہتا ہے کہ زخم نے تنگیٔ دل کو زائل نہ کیا چونکہ زخم بڑا نہیں تھا ۔ یہاں آسی کہتے ہیں کہ زخم فراخ تھا ۔ غالب نے داد نہ دی کو انصاف نہ کرنے کے معنی میں استعمال کرتے ہیں جب کہ آسی تعریف کرنے کے معانی میں لے رہے ہیں یہی وجہ ہے کہ زخم سے تنگ دلی کی داد چاہتے ہیں ۔ جہاں تک آسی صاحب کے اس مفروضے کا تعلق ہے کہ تیر کو ایسے موقع پر پر افشانی نہیں کرنی چاہیئے تھی ، میری تنگ دلی پر نظر رکھنی چاہیئے تھی تو بقول حامد حسن قادری :

---

۱ ۔ عنقائے معانی ، سرخوش ، ص ۱۰-۱۱ ۔

۲ ۔ مکمل شرح دیوانِ غالب ۔ عبدالباری آسی ، ص ۱۱-۱۲ ۔

"جب اتنا بڑا زخم کھایا تو تیر کی پر افشانی کا بھی موقعہ تھا۔ زخم بڑا ہوگیا تو تنگ دلی کہاں رہی اور تیر کو اس پر نظر رکھنے کی کیا ضرورت تھی"[1]۔

غرض مجموعی طور پر وہ شارحین جنھوں نے غالب کے بیان کردہ مفہوم کو سامنے نہیں رکھا یا کسی وجہ سے وہ ان کی نگاہ سے اوجھل رہا، انھوں نے شعر کی تفہیم میں ٹھوکر کھائی ہے۔ دراصل "داد نہ دینے" کے محاورے سے شارحین کو مغالطہ ہوا کیونکہ یہ محاورہ یہاں تعریف کرنے کی بجائے انصاف کرنے کے معانی میں استعمال ہوا ہے اور زخم کا انصاف کرنا یہ تھا کہ وہ تنگیٔ دل کو پھیلا کر مٹا دیتا لیکن اس کے بالکل برعکس صورت حال یہ رہی کہ تیر بھی تنگیٔ دل سے گھبرا کر پھڑ پھڑاتا ہوا نکل گیا اور تنگیٔ دل برقرار رہی۔

بہ فیض بے دلی نومیدیٔ جاوید آساں ہے
کشائش کو ہمارا عقدۂ مشکل پسند آیا

"عقدۂ مشکل پسند آیا" کا مفہوم متعین کرتے ہوئے شارحین دو گروہوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔ شارحین کا ایک طبقہ "عقدۂ مشکل پسند آیا" کا مفہوم عقدۂ مشکل کے حل ہونے کو سمجھتا ہے۔ جب کہ دوسرے کے نزدیک عقدۂ مشکل چونکہ کشائش کو پسند آگیا ہے اس لیے اس کے حل ہونے کا کوئی امکان نہیں۔ اسی اختلاف کی جانب اشارہ کرتے ہوئے سعید الدین احمد لکھتے ہیں:

"شارحین نے دو مختلف معنی لکھے ہیں اور اختلاف صرف کشائش کو پسند آنے پر ہے۔ یعنی کشائش اگر ایسے عقدہ کو پسند کرے تو وہ آسان ہو جائے گا یا نہیں۔ غالب کی ندرت خیالی اور مشکل پسندی کو ملحوظ رکھتے ہوئے طباطبائی صاحب کے معنی صحیح معلوم ہوتے ہیں یعنی ہماری عقدہ کشائی نہ ہوگی[2]۔"

۱۔ نقد و نظر، حامد حسن قادری، ص ۲۴۔
۲۔ طالب غالب، سعیدالدین، ص ۵۶۔

نظم طباطبائی کی تشریح بھی ملاحظہ ہو :

"یعنی دنیا کی طرف سے جو بے دلی اور بے دماغی ہم کو ہے اس کی بدولت صدمہ نا امیدی و یاس کا اٹھا لینا ہم کو سہل ہے۔ ہمیں دنیا پر خود رغبت نہیں۔ کشود کار کی امید ہو تو کیا اور نا امیدی ہو جائے تو کیا، ہمارا عقدہ مشکل کشائش کو پسند آ گیا۔ اب کبھی اس کی کشائش نہ ہوگی۔ اس سبب سے کہ کشائش کو اس کا عقدہ ہی رہنا پسند ہے اور پسند اس سبب سے ہے کہ ہمیں پرواہ نہیں۔ پھر ایسی بے نیازی کشائش کو کیوں نہ پسند آئے[1]۔"

نظم طباطبائی کا یہ کہنا تو درست ہے کہ عقدہ عقدہ ہی رہے گا حل نہیں ہوگا لیکن وہ اس عمل کو لاپرواہی اور بے نیازی کا نتیجہ خیال کرتے ہیں جب کہ یہ کیفیت بے دلی اور نا امیدی کا نتیجہ ہے، جس کے زیر اثر انسان عمل اور جد و جہد سے اپنے آپ کو الگ کر لیتا ہے اور مسائل جوں کے توں رہتے ہیں، اس طرح عقدۂ مشکل گو کہ حل نہیں ہوا لیکن آسان ہو گیا۔ یوں حسرت موہانی کی یہ تشریح جو بظاہر غلط قرار دی گئی ہے، درست معلوم ہوتی ہے کہ

"کشائش نے اپنا عمل کرنے کے لیے ہمارے عقدۂ مشکل و نومیدیٔ جاوید کو پسند کیا اور ہماری مشکل حل ہوگئی۔ اس طور پر کہ ہم کو دنیا کی جانب سے بے دلی پیدا ہوگئی، اس سبب سے صدمہ نومیدیٔ جاوید کا برداشت کرنا آسان ہوگیا کیونکہ غایت بے دلی کی حالت میں امید و نا امیدی یکساں ہو جاتی ہے[2]۔"

مندرجہ بالا دونوں تشریحات کا مفہوم ایک ہی بنتا ہے کہ نومیدیٔ جاوید چونکہ بے دلی کے فیض سے برداشت کرنی آسان ہے اور کشائش نے بھی اس عقدۂ مشکل کو پسند کر لیا ہے اب نومیدیٔ جاوید کا یہ عقدہ کبھی کھلے گا نہیں۔ اس طرح گویا ہماری مشکل آسان ہوگئی۔ کیونکہ کشود کار کی امید اٹھ گئی۔ بے خود دہلوی نے اس شعر کی شرح نہایت

۱۔ شرح دیوان غالب، نظم طباطبائی، ص ۱۳-۱۴۔

۲۔ دیوان مع شرح، حسرت موہانی، ص ۲۔

واضح اور خوبصورت انداز میں کی ہے ، لکھتے ہیں :

"جب کشائش کو ہمارا عقدۂ مشکل پسند آ گیا تو وہ اسے کیوں کھلنے دے گی اور جب ہم نے یہ سمجھ لیا کہ ہمارا عقدۂ دشوار لاینحل ہے تو امید عقدہ کشائی اٹھ کر نا امیدی کی صورت میں ہمیشہ کو تسکینِ خاطر حاصل ہو گئی[1] ۔"

شارحین میں سے سہا ، سعید ، آسی ، باقر ، عنایت اللہ نے نظم طباطبائی کا تتبع کیا ہے جب کہ حسرت موہانی نے الگ معنی لکھے ہیں ، تاہم دونوں مفہوم درست ہیں ۔ جب کہ آسی نے نئے معنی نکالنے کے شوق میں غلط مفہوم بھی لکھا ہے کہ

"فکرِ کشائش نے ہمارے دل کو جو بصورتِ عقدہ ہے ، پسند کیا اور اس کو لے لیا اور ہم سے ہمیشہ کے واسطے جدا کر دیا[2] ۔"

ظاہر ہے کہ یہ کہنا کہ دل کو ہم سے لے لیا شعر کے معنی میں بے جا قسم کی کھینچا تانی ہے ۔ اسی طرح سرخوش نے اضافی خیالات شامل کر کے معنی کے سارے قرینے کو درہم برہم کر دیا ہے :

"دوست کو ہمارا عقدۂ مشکل . . . کا حل کرنا منظور ہوا ، (مگر وہ اس کام کو بے دلی سے کر رہا ہے) یہ فیض بے دلی یعنی اس بے دلی کے اثر سے اس کو ہمیشہ کے لیے اس سے نا امید ہو جانا ایک آسان بات ہے ۔ حاصل شعر یہ ہے کہ وہ ہماری مشکل کو بوجۂ بے دلی کبھی حل نہیں کر سکتا[3] ۔"

یاد رہے کہ یہ وہ شرح ہے جس کو سرخوش نے "صحیح ترین" کہہ کر پیش کیا ہے باوجود کہ ان کے سامنے دوسرے شارحین کی شرح موجود تھی انہوں نے "دوست" کو شرح میں لا کھڑا کیا ہے جب کہ واضح "اشارہ" کشائش کی طرف ہے ۔ پھر یہ کہنا مزید نافہمی پر دلالت کرتا ہے کہ وہ اس کام کو چونکہ بے دلی سے کر رہا ہے ۔ اس لیے وہ کبھی

---

۱ ۔ مرآۃ الغالب ، بے خود دہلوی ، ص ۱۲ ۔

۲ ۔ مکمل شرح دیوانِ غالب ۔ آسی ، ص ۱۶ ۔

۳ ۔ عنقائے معانی ، سرخوش ، ص ۱۵-۱۶ ۔

حل نہیں کر سکتا۔ جب کہ غالب کا مفہوم اس کے برعکس یہ ہے کہ بے دلی کے فیض سے ہمیشہ کی ناکامی کا رنج سہہ لینا آسان ہو گیا ہے۔ لٹے بن کی تلاش میں ایسی بوالعجبیاں نہ ہوں تو اور کیا ہو۔ ہمارے خیال میں شعر کو سادہ الفاظ میں یوں واضح کیا جا سکتا ہے کہ

”بے دلی اور مایوسی کی بدولت ہمیشہ کی ناکامی و نامرادی کا برداشت کرنا ہمارے لیے ایک آسان کام بن گیا ہے چونکہ گشودکار کی قوت (کشائش) کو بھی ہماری یہ نومیدیٔ جاوید، عقدۂ مشکل، پسند آ گیا ہے، اس لیے اب کبھی ہمیں نومیدیٔ جاوید سے چھٹکارا نہیں ملے گا۔ چونکہ ہماری مشکل کا حل محال ہے اور ہم نے بے دلی کے سبب اس صورت حال کو قبول کر لیا ہے اس لیے کشائش بھی ختم ہو گئی اور کشائش کا ختم ہونا ہی دراصل ہماری پریشانی کا آسان ہو جانا ہے۔ بقول آغا محمد باقر ”قاعدہ ہے کہ جب انسان بالکل مایوس ہو جاتا ہے تو پھر بڑی سے بڑی ناکامی بھی اس کے دل پر اثر نہیں کر سکتی۔“

اور بقولِ غالب:

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

رنگِ شکستہ، صبحِ بہارِ نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گل ہائے ناز کا

غالب کے نہایت مشکل اور الجھے ہوئے اشعار میں سے ایک ہے۔ شارحین شرح کرتے ہوئے دو گروہوں میں منقسم ہو جاتے ہیں۔ معنوی اختلاف کے علاوہ اس بات پر بھی اختلاف ہے کہ رنگِ شکستہ کا مرجع کون ہے۔ ایک گروہ جن میں نظم طباطبائی، نظامی بدایونی، سہا، آسی، بے خود، عنایت اللہ اور جوش ملسیانی شامل ہیں کا خیال ہے کہ عاشق کا رنگِ شکستہ مراد ہے جو محبوب کے جلوۂ حسن کے سامنے ایک فطری بات ہے۔ اس کے برعکس حسرت موہانی، سرخوش اور آغا باقر نے محبوب کا رنگِ شکستہ مراد لیا ہے جو صبح جاگنے کے وقت ہوتا

ہے۔ سعید الدین نے دونوں مطالب لکھے ہیں۔ جو شارحین عاشق کا رنگِ شکستہ مراد لیتے ہیں انھوں نے نظم طباطبائی کا تتبع کیا ہے جن کی شرح کے الفاظ یہ ہیں:

"نظارہ اس کا موسمِ بہار ہے اور نظارے سے اس کے میرا رنگ اڑ جانا طلوعِ صبحِ بہار ہے اور طلوعِ صبحِ بہار پھولوں کے کھلنے کا وقت ہوتا ہے، غرض یہ ہے کہ ہر وقتِ نظارہ میرے منہ پر ہوائیاں اڑتے ہوئے اور مہتاب چھٹتے ہوئے دیکھ کر وہ سرگرمِ ناز ہوگا۔ یعنی میرا رنگ اڑ جانا وہ صبحِ بہار ہے جس میں گل ہائے ناز شگفتہ ہوں گے[1]۔"

بے خود دہلوی "صبحِ بہارِ نظارہ" کی ترکیب کو نہ سمجھ سکے اور انھوں نے لکھا:

"صبح کے وقت میرے منہ پر ہوائیاں۔ ۔ ۔"

یہاں صبحِ بہار نظارہ کی رعایت اور صبح کے وقت پھول کھلنے کے تعلق سے صبح کا ذکر تو ہے مگر صبح کے وقت کا ذکر نہیں ہے۔ شارحین کا دوسرا طبقہ جس میں اولیت حسرت موہانی کو حاصل ہے رنگِ شکستہ سے مراد محبوب کا رنگِ شکستہ لیتے ہیں، حسرت لکھتے ہیں:

"شبِ وصل کی صبح کو محبوب کا رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے۔ یعنی اس کی دل پذیری قابلِ داد ہے۔ اس لیے گل ہائے ناز کے شگفتہ ہونے یعنی سرگرم ناز ہونے کا بھی یہی خاص وقت ہے[2]۔"

سرخوش نے بھی حسرت ہی کے انداز پر شرح کی ہے تاہم سرخوش کی شرح میں وضاحت زیادہ ہے۔ البتہ یہ ایک عجیب بات ہے کہ سرخوش اپنی شرح میں اخلاقی سطح سے ذرا گر جاتے ہیں اس مقام تک غالب کا کوئی اور شارح نہیں گیا۔

سرخوش : شاعر کا مدعا یہ ہے کہ ایسے وقت بھی جب کہ معشوق بناؤ سنگھار سے خالی ہو وہ عاشق کے لیے بوجہ محبت بہار

---

۱ - شرح دیوانِ غالب، نظم طباطبائی، ص ۲۰۔
۲ - دیوان مع شرح، حسرت موہانی، ص ۱۳۔

نظارہ ہوتا ہے۔ کیونکہ پھر صبح کے وقت معشوق اپنے بناؤ میں جب مصروف ہو جاتا ہے تو عاشق کے لیے اس کی زلفیں، چھاتیاں اور جوبن وغیرہ قدرے عریاں دیکھنا بڑا لطف دیتا ہے تو گویا بہار نظارہ ہوتی ہے — صبح کے وقت محبوب کا اترا ہوا جوبن ایک بہارلظارہ ہوتی ہے یعنی عشاق کے لیے بڑا پر لطف سماں ہوتا ہے، اس وقت معشوق کے گل ہائے ناز (بناؤ سنگھار) شگفتہ ہونے لگتے ہیں، جس کو دیکھ کر عاشق بہت مسرت محسوس کرتا ہے[۱]"۔

سرخوش کے اس مفہوم میں بعض جزوی اغلاط موجود ہیں تاہم مجموعی طور پر اسے بہتر مفہوم قرار دیا جا سکتا ہے، مگر انھوں نے ایک اور مفہوم بھی اس شعر کا لکھا ہے جو اپنی نوعیت کا واحد اور عجیب و غریب مفہوم ہے۔ یہ نہ صرف شعر سے غیر متعلق ہے بلکہ غیر شاعرانہ بھی ہے۔ لکھتے ہیں:

"صبح کے وقت معشوق کا اترا سا جوبن بھی (طنز سے کہتا ہے) دیکھو تو ایک عجیب بہار نظارہ ہوتی ہے۔ غازہ ندارد، بال بکھرے ہوئے، شکل چڑیلوں کی سی۔۔۔[۲]"۔

مولانا سہا نے مفہوم تو نظم طباطبائی سے لیا ہے لیکن لفظوں کی اعلیٰ وضاحت کے باوصف انھوں نے ترکیب "صبح بہار نظارہ" کو دو ٹکڑے کر دیا ہے، یعنی صبح بمعنی رنگ اڑ جانا اور بہار نظارہ بمعنی لطف دیدار۔ ظاہر ہے کہ ترکیب کے معنی اس طرح توڑ کر لینے درست نہیں جب کہ وہ پورے معنی منتقل بھی کر رہی ہو۔ تاہم مولانا سہا کا متقدمین شارحین کے برعکس یہ اضافہ قابل غور ہے:

"عاشق ایک ہی وقت میں راحت یاب و مسرور بھی ہوتا ہے اور بے چین و مضطرب بھی؛ ان ہی دو متضاد حالتوں کو صبح (رنگ اڑ جانا) اور بہار نظارہ (لطف دیدار) کی ترکیب میں ظاہر کیا ہے۔

۱۔ عنقائے معانی، سرخوش، ص ۲۸۔

۲۔ ایضاً، ص ۲۸-۲۹۔

یعنی شکستن رنگ عاشق اور لطف دیدار وقت شگفتن گل ہائے ناز معشوق ہے''[1].

یہاں مولانا سہا کو عاشق کی دو متضاد کیفیتیں محض ترکیب کو دو لخت کر دینے کے باعث نظر آئیں جن کا شعر سے تعلق نہیں۔ رنگ شکستہ سے مراد ہی اڑا ہوا رنگ ہے تو پھر صبح بمعنی اڑا ہوا رنگ لینا بھی غلط ہے۔ اسی طرح شکستن رنگ عاشق تو شگفتن گل ہائے ناز معشوق کا سبب ہو سکتا ہے لیکن لطف دیدار اس کا باعث نہیں۔ ہاں اتنا کہا جا سکتا ہے کہ عاشق کی اس شکستگی کے پس پشت لطف دیدار کی ایک کیفیت موجود ہے۔ اس شعر کی شرح شارحین کے علاوہ ایک ناقد سید قدرت نقوی نے بھی خاصی تفصیل سے کرتے ہوئے یہ مفہوم متعین کیا ہے کہ

''عاشق کا نشہ ٹوٹ رہا ہے، محبوب کا نشہ برقرار ہے، عاشق سے عجیب و غریب حرکات سرزد ہو رہی ہیں جنھیں دیکھ کو محبوب ہنستا ہے، مذاق اڑاتا ہے، کہتا ہے کہ جب تم پر خمار طاری ہوگا، نشہ ٹوٹنے کی کیفیت میں مبتلا ہو گے تو اس وقت ہم تمھیں آنکھیں آئینہ دکھاویں گے، تم اس وقت اپنی حالت دیکھنا کہ تم اس وقت کیسی کیسی حرکتیں کرتے ہو، یعنی اس کیفیت میں ہر ایک ایسی ہی حرکتیں کرتا ہے[2]''۔

اس شرح کا سرے سے شعر کے مفہوم سے کوئی تعلق نہیں، شعر میں آئینہ دکھانے اور عجیب و غریب حرکات کرنے کا کوئی پہلو نہیں، مزید یہ کہ رنگ شکستہ سے نشہ ٹوٹنے کی کیفیت مراد لینا بھی غلط ہے جب کہ ''صبح بہار نظارہ'' کے مفہوم سے دیدار کی ایک کیفیت ابھرتی ہے اس شرح پر تبصرہ کرتے ہوئے ناصر الدین ناصر لکھتے ہیں کہ

''اس مفروضے پر مزید تبصرے کی ضرورت نہیں، نقوی صاحب کی تشریح نے شعر کو خاصا الجھا دیا[3]''۔

---

۱ - مطالب الغالب، مولانا سہا، ص ۲۸ -

۲ - ماہ نو کراچی، جولائی ۱۹۶۵ء -

۳ - دبستان غالب، ناصر الدین ناصر، ص ۲۵۱ -

جہاں تک متقدمین شارحین کا تعلق ہے تو ان کے بارے میں کوئی قطعی فیصلہ دینا اس لیے مشکل ہے کہ خود شعر میں ایسا ابہام موجود ہے کہ کھینچاتانی کی گنجائش ہے۔

رنگ شکستہ اگر ایک طرف عاشق کا ممکن ہے تو دوسری طرف محبوب کا بھی ہو سکتا ہے، اردو کی شعری روایت کے حوالے سے عاشق کا رنگ شکستہ اولیت رکھتا ہے۔ لیکن ہمارے خیال میں یہ ترکیب یہاں رنگ اڑنے بمعنی پھیکا پڑنے کے استعمال نہیں کی گئی۔ کیونکہ اس صورت میں " صبح بہار نظارہ " کی قابل قبول توجیہہ نہیں ہو سکتی۔ اگر ہم اس شعر کو غالب کے ایک دوسرے شعر کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کریں تو شارحین کے اختلاف کو کسی حد تک ختم کیا جا سکتا ہے، غالب ایک اور جگہ کہتے ہیں۔

ہو کے عاشق وہ پری رو اور نازک ہو گیا
رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے

یہاں رنگ اڑنا محبوب کی صفت کے طور پر اتنا نمایاں ہو کر سامنے آیا ہے کہ شعر زیر بحث میں بھی ہم محبوب ہی کو رنگ شکستہ کا مرجع اس کی بناء پر قرار دے سکتے ہیں تاہم رنگ شکستہ سے مراد رنگ پھیکا پڑنے کی بجائے، رنگ اڑنے کی ایسی کیفیت مراد ہے جس سے حسن و خوبصورتی میں اضافہ ہوتا ہے جیسے مثلاً شرم کی حالت میں۔ اسی طرح شارحین نے جو یہ وقت ہے۔ سے صبح کا وقت مراد لیا ہے، وہ اس لیے درست نہیں کہ یہ وقت ہے سے وہ خاص لمحات مراد ہیں جن میں اس کیفیت کا اظہار ہوتا ہے اور اسی کیفیت میں حسن و جمال کے پھول کھلتے ہیں، ایک رنگ آتا ہے ایک رنگ جاتا ہے اور اس عالم جمال کا نظارہ گویا نظارے کی انتہا اور عروج ہے۔ لفظی رعایتوں میں یہ اشارہ بھی مضمر ہے کہ نظارہ ہو، موسم بہار ہو اور موسم بہار کی صبح ہو تو اس سے زیادہ لطف و دیدار کا اعلیٰ تصور کیسے ممکن ہو، سادہ الفاظ میں شعر کی شرح یہ ہے کہ

" محبوب کا اڑا ہوا رنگ ایک دلکش منظر پیش کر رہا ہے، حسن و جمال کے پھول کھل رہے ہیں ایک رنگ آتا ہے ایک رنگ جاتا

ہے ، نظارۂ محبوب کا لطف اس وقت اپنے عروج پر ہے اس سے بہتر نظارے کا وقت متصور نہیں ہو سکتا"۔

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دکھ تری مژہ ہائے دراز کا

حسرت موہانی تو شعر کو آسان سمجھ کر چھوڑ گئے تاہم شارحین کے یہاں مطالب کی رنگا رنگی موجود ہے ۔ شعر میں اختلاف "نظر ہائے تیز تیز" اور "مژہ ہائے دراز" کی ترکیب کی معنویت مرتب کرتے ہوئے پیدا ہوتا ہے ، نیز دکھ کا تعلق اگر عاشق سے قائم کیا جائے تو مفہوم اور ہوگا اور اگر مژہ کیا جائے تو مختلف ۔ پہلی ترکیب میں معانی کا تنوع ملاحظہ ہو ۔

"نظر ہائے تیز"

سہا : جلد جلد پڑنے والی نگاہیں ۔ بے خود: لطف و عنایت کی نگاہیں ۔
سعید : خشم آلود نگاہیں ۔ عنایت ، سرخوش : گھورنے والی نگاہیں ۔
آغا باقر : غضب آلود نگاہیں ۔ جوش ملسیانی : تیز اور گرم نگاہیں ۔

"مژہ ہائے دراز"

سہا : دراز پلکیں ۔ نظامی ، بے خود : دل میں اتر جانے والی اور گھر کر لینے والی پلکیں ۔ عنایت : لمبی پلکیں ۔ سرخوش : تنی ہوئی پلکیں ۔ جوش ملسیانی : لمبی لمبی گھر کر لینے والی پلکیں ۔ آغا باقر : لمبی لمبی پلکیں ۔

الفاظ و تراکیب کی مندرجہ بالا تشریحات و تعبیرات کو دیکھ کر یہ خیال آتا ہے کہ اگر غالب نے کہا تھا کہ

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب میرے اشعار میں آوے

تو سچ ہی کہا تھا اور ایسے ہی مقامات ہیں جہاں قاری منہ دیکھتا رہ جاتا ہے اور سوچتا ہے کہ جاؤں کدھر کو میں ۔ بہرحال تشریحات ملاحظہ ہوں ۔

نظم طباطبائی نے شعر میں صرف کلمہ (ہائے) کی وضاحت کرتے

ہوئے لکھا کہ

"اس شعر میں (ہائے) یا تو علامت جمع و اضافت ہے یا کلمۂ تاسف ہے۔ دونوں صورتیں صحیح ہیں[1]"۔

اس کے جواب میں مولانا عبدالباری آسی لکھتے ہیں :

"ہائے علامت جمع ہے اور بطور کلمۂ تاسف بالکل غلط ہے[2]"۔

ہمارے خیال میں مولانا آسی کی رائے درست ہے اور نظم طباطبائی سے واقعی غلطی ہوئی دراصل ان کو ہائے کے صوتی تاثر سے یہ دھوکا ہوا لیکن ہائے کے صوتی اثر کا یہاں کوئی قرینہ نہیں ، اس کے باوجود محض نظم طباطبائی کے دفاع میں ان کے مقالہ نگار ڈاکٹر اشرف رفیع نے لکھا :

"ہائے کا صوتی ابلاغ مسلم ہے گو غالب کے پیش نظر نہ رہا ہو[3]"۔

اگر غالب کے پیش نظر نہیں رہا اور شعر سے متعلق نہیں تو پھر اس دفاع کی کیا حیثیت رہ جاتی ہے ۔

جہاں تک شعر کے معنی کا تعلق ہے تو نظر ہائے تیز تیز سے سہا کا جلد جلد پڑنے والی نگاہیں اور بے خود دہلوی کا لطف و عنایت کی کی نگاہیں مفہوم لینا درست نہیں کیونکہ تیز تیز نگاہیں غصے کی تو ہو سکتی ہیں محبت کی نہیں ۔ اسی طرح بے خود دہلوی اور ان کے تتبع میں سعید آسی ، عنایت اللہ ، سرخوش اور جوش ملسیانی نے "رشک" کے پہلو کو ابھارا ہے جو بوجوہ محل نظر ہے ۔ جوش ملسیانی کی شرح ملاحظہ ہو :

"اے دوست غیر پر تیری محبت کی تیز اور گرم نگاہیں پڑ رہی ہیں اور تیری لمبی لمبی دل میں گھر کر لینے والی پلکیں مجھے رشک و حسد سے آزردہ کر رہی ہیں ۔ ایک طرف تیری عنایت و نوازش کا منظر ہے اور ایک طرف رشک و حسد کی تکلیف اور دل آزاری کا[4]"

---

۱ - شرح دیوان غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۲۰ ۔
۲ - مکمل شرح دیوان غالب ، آسی ، ص ۲۵ ۔
۳ - نظم طباطبائی ، ڈاکٹر اشرف رفیع ، ص ۳۲۵ ۔
۴ - دیوان مع شرح ، جوش ملسیانی ، ص ۶۴ ۔

یہ عجیب بات ہے کہ مندرجہ بالا شارحین رشک کی وجہ محبوب کی محبت بھری نگاہوں کو قرار دیتے ہیں جو رقیب پر پڑ رہی ہیں ۔ جب کہ دوسری طرف سعید الدین اور آغا باقر نے بھی رشک ہی کے پہلو کو ابھارا ہے لیکن یہ رشک غصے کی نگاہوں کا نتیجہ ہے ۔ سعید الدین لکھتے ہیں :

''تو غیر کی طرف تیز تیز (خشم آلود) نگاہوں سے دیکھ رہا ہے ۔ مگر ہم اس سے بھی محروم ہیں ۔ یعنی عاشق ازراہِ رشک اپنے معشوق کا رقیب کی طرف دیکھنا بھی گوارا نہیں کرتا بلکہ یہی چاہتا ہے کہ وہ جو کچھ کرے ، خواہ وہ غصہ ہی کیوں نہ ہو ، سب اسی کے ساتھ کرے ۔ کسی طریقہ سے بھی غیر کی مداخلت پسند نہیں کرتا[1] ''۔

ہمارے خیال میں سعید اور باقر کی شرح اس لیے بہتر ہے کہ محبت میں رشک سے زیادہ غصے اور حسد کا پہلو شامل ہو جاتا ہے ۔

اس شعر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ بعض شارحین نے دکھ کا تعلق مژہ سے قائم کیا ہے اور لکھا ہے کہ ''تیری مژگان کو پتھر میں چھدنے سے دکھ پہنچتا ہوگا[2] ''۔ جب کہ دوسری طرف شارحین نے دکھ یا مرجع دل شاعر قرار دیا ہے اور یہ شرح کی ہے :

''تو غضب آلود نظروں سے غیر کو دیکھتا ہے اور مجھے تکلیف ہوتی ہے کہ تیری مژہ ہائے دراز کا غیر پر کچھ اثر نہیں ہوتا ۔ اس طرح دیکھنے سے تیری مژگان دراز کو مفت میں تکلیف ہوتی ہے اور اس تکلیف سے میرا دل کڑھتا ہے ، مطلب یہ کہ خشم آلود نگاہوں سے بھی تو مجھ کو دیکھ[3] ''۔

ہمارے خیال میں یہ شرح اس لحاظ سے زیادہ بہتر ہے کیونکہ دکھ ہمیشہ دل میں پیدا ہوتا ہے اور دل عاشق تو دکھ کا مرکز ہوتا ہے ، نہایت عمدہ طریقہ سے شارح نے پلکوں کو بھی دکھ کا مرجع قرار

---

۱ - مطالب غالب - سعید الدین احمد ، ص ٦۵ -
۲ - مطالب الغالب ، مولانا سہا ، ص ۲۸ -
۳ - بیان غالب ، آغا محمد باقر ، ص ٦۰ -

دے دیا ہے ۔ لیکن اس شرح کے یہ الفاظ کہ ''تیری مژہ ہائے دراز کا غیر پر کچھ اثر نہیں ہوتا'' شاید زیادہ مناسب نہیں ، اس لیے کہ اردو شاعری کی روایت میں غیر تو یوں بھی محبت کا دم بھرتا ہے اور پھر جب محبوب اس کی جانب دیکھے اور مژہ ہائے دراز سے دیکھے ، چاہے محبت سے دیکھے یا غصے سے، اس کا اثر نہ ہونا محال ہے اور چونکہ اثر و تاثیر نگاہِ محبوب مسلم ہے اور یہی باعث ہے دکھ کا ۔ یعنی تو جو رقیب کی جانب غصے سے دیکھ رہا ہے تو مجھے اس بات کا دکھ ہو رہا ہے کہ تیری لمبی لمبی پلکیں رقیب کے دل میں اتر جائیں گی اور اس کو اسیر محبت کر لیں گی اور اس طرح یہ غضب بعد میں محبت کی شکل اختیار کر لے گا (بلکہ یہ غضب بھی محبت کی ایک شکل ہی ہے) ۔

ہے خیال حسن میں حسن عمل کا سا خیال
خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا

شارحین کے ایک گروہ کا خیال ہے کہ خیال حسن سے مراد محبوب حقیقی کا تصور ہے ، جب کہ دوسرا گروہ اس کے مجازی پہلو کو زیادہ اہمیت دیتے ہوئے معشوق مجازی کو مقصود شعر قرار دیتا ہے ۔ نظم طباطبائی ، حسرت موہانی ، مولانا سہا ، عبدالباری آسی ، باقر اور سرخوش شعر میں مجازی رنگ دیکھتے ہیں جب کہ دوسری جانب بے خود دہلوی ، سعید اور عنایت نے اس کے حقیقی پہلو کو اجاگر کرنے کی سعی کی ہے ۔ بے خود دہلوی رقم طراز ہیں :

''معشوق حقیقی کے تصور کامل نے مجھ کو عبادت کا سا کام دیا ہے اور اسی کے ذریعے سے میری بخشش ہو گئی ہے ۔ بخشش کا لازمی نتیجہ ہے کہ جنت کا دروازہ قبر میں کھول دیا جائے [۱] ''۔

بے خود دہلوی کی شرح ہی درست ہے البتہ سعید نے یہ وضاحت بھی اچھی کی ہے کہ

''میں توحید کا معتقد ہوں گو زندگی میں حسن عمل سے بے بہرہ رہا ،

---

۱ - شرح دیوان غالب ، بے خود ، ص ۲۱ ۔

اس وجہ سے قبر میں وہ برکات حاصل ہیں جو صرف ان روحوں کو حاصل ہوتی ہیں ، جنھوں نے دنیا میں نیک کام کیے ہیں[1] ''۔

سعید کے اس بیان میں ''توحید'' کا لفظ بہرحال ایک اجنبی لفظ کی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ وحدت الوجود کے قائلین حسن اور وجود کے الفاظ استعمال کرتے ہیں اور یہاں حسن سے مراد ذات باری تعالیٰ ہے لیکن متصوفانہ پہلو سے ، نہ کہ مذہبی پہلو سے ۔

سرخوش نے خاص طور پر شعر کی وضاحت کرنے کی بہت کوشش کی ہے اور شعر کو مجازی رنگ میں لیا ہے لیکن وہ تفہیم شعر سے نہ صرف قاصر رہے بلکہ ان کے انداز بیان میں بھی وضاحت اور سلاست بیان نہیں :

''اس معشوق کے عشق میں مجھے بھی اعمال صالح (عبادات و پابندی احکام وغیرہ) کا سا خیال صالح دامن گیر ہے ، یعنی یہ کہ اس کی (مجازی معشوق کی) متابعت کروں تو مجھے بہشت ملے گی ۔ چنانچہ وہ مجھے حاصل ہوا . . .[2] ''

کہاں غالب کا یہ خیال کہ حسن عمل برابر ہے ، خیال حسن کے اور کہاں سرخوش کا یہ کہنا کہ اعمال صالح کا خیال دامن گیر ہوا اور پھر مجازی معشوق کی متابعت کرنے کی تو انھوں نے خوب کہی کہ شعر سے جس کا دور کا تعلق بھی نہیں ۔ نظم طباطبائی کا یہ کہنا بھی درست ہے کہ

''تصور چہرہ معشوق سے قبر میں باغ بہشت دکھائی دے رہا ہے ۔ اس لیے کہ اس کے چہرہ میں باغ کی سی رنگینی ہے . . .[3] ''

یہاں نظم طباطبائی نے خلد کا گور میں در کھلنے کی بجائے محبوب کے چہرہ کو باغ کی سی رنگینی سے مملو کرکے گویا اس کو خلد یا بہشت قرار دے دیا جو درست ہے ۔

عبدالباری آسی نے ایک مفہوم تو متقدمین والا ہی تحریر کیا ہے

---

۱ ۔ مطالب غالب ، سعید الدین ، ص ۶۷ ۔

۲ ۔ عنقائے معانی ، سرخوش ، ص ۳۲ ۔

۳ ۔ شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۲۱ ۔

اور دوسرے میں انھوں نے جدت پیدا کرنے کی ناکام سعی کی ہے۔ مفہوم کا شعر سے کوئی تعلق سرے سے موجود نہیں ملاحظہ ہو:

"میں عشق کی بدولت دنیا کے جھگڑوں سے علیحدہ رہا اور ہمیشہ ظلم و ستم سہتا رہا۔ اب مرنے کے بعد بھی وہی خیال ہے تو انھیں وجوہات سے خیال حسن، حسن عمل بن گیا اور اسی کا یہ بدل ہے[1]"۔

دنیا کے جھگڑوں سے علیحدہ رہنا، اس بات کا شعر سے کوئی تعلق نہیں اور مزید یہ کہ ظلم و ستم سہنا، ایک ایسا اضافہ ہے جس کا سرے سے کوئی قرینہ نہیں، محض جدت پیدا کرنے کی کوشش میں ایسی ہی تشریحات ظاہر ہوں گی۔

دوسرے شارحین نے بھی انھیں دو مفاہیم کو اپنے اپنے انداز میں بیان کیا ہے۔ خیال چونکہ ایک مذہبی عقیدہ کے۔ اس منظر سے ابھرتا ہے کہ نیک اعمال کرنے والوں کی گور میں بہشت کی ایک کھڑکی کھول دی جائے گی اور مزید یہ کہ حسن کو بغیر کسی تعلق کے حسن حقیقی کے معنی میں غالب نے استعمال بھی کیا ہے کہ

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

تو اس کے پیش نظر اگر کہا جائے کہ شعر میں خیال حسن سے مراد حسن حیقتی ہے تو درست ہوگا۔ اس لیے بے خود، سعید اور عنایت کی شروح، قابل ترجیح ہیں اور شعر کے اس پس منظر میں صحیح بھی:

منہ نہ کھلنے پر وہ عالم ہے کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا

حسرت نے شعر کو آسان سمجھ کر بغیر شرح رہنے دیا، جب کہ سہا نے سہواً شعر ہی غزل میں شامل نہ کیا، نظم طباطبائی نے ردیف کے عمدہ استعمال پر رائے دے کر کہ "اس شعر میں (کھلنا) زیب دینے کے معنی پر ہے، دیکھو ردیف میں جدت کرنے سے شعر میں کیا حسن ہو جاتا

۱۔ مکمل شرح دیوان غالب، عبدالباری آسی، ص ۲۹۔

ہے۱"۔

شعر کی مزید تشریح نہ کی اور یہ ان کی عام عادت بھی ہے کہ اعتراض یا تعریف ہر دو صورتوں میں اکثر وہ شرح کرنا بھول جاتے ہیں اور یہ صورت حال ہے کہ یہاں بھی شارحین کے درمیان اختلاف فکر نمایاں ہے ؛ بے خود دہلوی اور ان کے تتبع میں سرخوش اور عنایت اللہ نے اس شعر کو عشق حقیقی کا رنگ دیا ہے جب کہ سعید اور باقر کا خیال اس کے برعکس ہے ۔ بے خود دہلوی لکھتے ہیں :

"اس شعر کا یہ ٹکڑا "کہ دیکھا ہی نہیں" مرزا غالب کا حصہ ہے ۔ معشوق حقیقی کا حسن دلفریب کس نے دیکھا ہے — باوجود اس قدر پردوں کے جو ظہور تجلیات قلب عشاق پر ہو رہا ہے وہ ایسا ہے کہ اس کی صفت بیان ہی نہیں ہو سکتی ، قاعدہ ہے سیاہ زلفیں گورے اور خوبصورت چہرے پر بےانتہا بھلی معلوم ہوتی ہیں . . . مرزا صاحب نے زمانہ قدیم کے موافق نقاب کو مذکر باندھا ہے ۔ اب دلی والے بالاتفاق نقاب کو مونث باندھتے ہیں[۲]"۔

قطع نظر اس امر کے کہ منہ ، زلف ، نقاب اور شوخ جیسے واضح الفاظ کی موجودگی میں یہ بات کہاں تک درست ہے کہ یہاں محبوب سے مراد محبوب حقیقی لیا جائے اور پھر یہ شرح درست قرار پائے گی بھی یا نہیں ۔ مولانا بے خود کو مغالطہ منہ نہ کھلنے سے ہوا اور اس کا مفہوم انہوں نے یہ لیا کہ معشوق حقیقی کو کس نے دیکھا ہے ، درست نہیں ۔ کیونکہ منہ نہ کھلنے سے نہ دیکھنا مراد بھی لیا جائے تو نقاب کا حسین لگنا ، کس معنی میں ۔ اگر کہا جائے کہ پردوں بھی ذات واجب ہے پھر بھی زلف و شوخ کے الفاظ اور خاص طور پر زلف اپنی وضاحت چاہتی ہے ، جب کہ اس کے ساتھ گورے مکھڑے کا تلازم بھی موجود ہے ۔ ہمارے خیال میں بے خود اور ان کے تتبع میں جن شارحین نے شعر کا رخ حقیقت کی جانب موڑنے کی کوشش کی ہے ، غلطی کی ہے اور اس حوالہ سے شرح درست قرار نہیں دی جا سکتی ۔

---

۱ - شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۲۱-۲۲ -

۲ - شرح دیوان غالب ، بے خود دہلوی ، ص ۲۱ ، ۲۲ -

سرخوش کو بھی یہی مغالطہ ہوا اور انھوں نے محسوس بھی کیا لیکن تاویل کے پھندے سے نہ نکل سکے۔

''یہاں شوخ کا جملہ بظاہر معشوق مجازی سے خطاب کرتا ہے لیکن دراصل وہ معشوق حقیقی ہے کہ باوجود درپردہ ہونے کے آشکار ہو رہا ہے[۱]''۔

لیکن کیسے آشکار ہو رہا ہے اور پھر خاص طور پر نقاب میں حسن کا اضافہ کیوں اور کیسے؟ یہ سارے سوالات دراصل معشوق حقیقی کے رنگ کی شرح کرتے ہوئے جواب طلب رہتے ہیں۔ اس شعر کی درست شرح مجازی رنگ میں ممکن ہے اور آغا باقر کی یہ شرح نہایت عمدہ ہے۔

''گورے گورے چہرے پر کالی کالی زلفیں بہت بھلی معلوم ہوتی ہیں، لیکن غالب اپنے محبوب کی تعریف اس طرح کرتے ہیں کہ باوجود چہرے پر نقاب ہونے کے اس کے حسن کا وہ عالم ہے کہ ہم نے کبھی دیکھا ہی نہیں، سبحان اللہ، اس شوخ چہرے پر نقاب زلفوں سے بھی زیادہ خوبصورت معلوم ہوتی ہے[۲]''۔

یہاں شاید یہی وضاحت اور ضروری تھی کہ نقاب میں حسن کے اضافہ کی کیا وجہ تھی؟ ہمارے خیال میں نقاب میں حسن کا پوشیدہ ہو جانا اور چھن چھن کر آنا خوبصورتی میں اضافہ کا باعث ہے جس سے تجسس کو تحریک ملتی ہے۔ رکاوٹ کا احساس بھی خوبصورتی کے اضافہ کا باعث ہو سکتا ہے، کیونکہ ذرا کوشش سے دیکھا جائے گا۔

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

شارحین کے یہاں مزاج اور انداز فکر کے باعث شرح میں اختلاف نمایاں ہے نظم طباطبائی کہتے ہیں:

''قاعدہ ہے کہ آئینہ میں ایک ہی عکس دکھائی دیتا ہے لیکن جب اسے توڑ ڈالو تو ہر ہر ٹکڑے میں وہی پورا عکس معلوم ہونے

۱۔ عنقائے معانی، سرخوش، ص ۳۳۔
۲۔ بیان غالب۔ آغا باقر، ص ۶۵۔

لگتا ہے ، اور یہاں ہر ہر عکس کو دیکھ کر ایک ایک آرزو کا خون ہوتا ہے ، غرضیکہ جس آئینہ میں معشوق کے عکس و تمثال کا جلوہ تھا اس کے ٹوٹنے سے ایک شہر آرزو کا خون ہو گیا[۱]"۔

نظم طباطبائی کی شرح میں غلطی یہ ہے کہ پہلے انھوں نے آئینہ کو توڑا ، پھر ہر ٹکڑے میں ایک ایک پورا عکس دیکھا اور پھر ایک ایک آرزو کے خون کی خبر دی ۔ یہ تاویل کا لمبا چوڑا سلسلہ دراصل ان کو ماتم یک شہر آرزو اور تمثال دار کی تراکیب کی وجہ سے چلانا پڑا ۔ حالانکہ اس کی کوئی ضرورت نہ تھی ۔ جبکہ صورت حال یہ ہے کہ آئینہ سے مراد یہاں دل ہے اور اس طرف نظم طباطبائی کی توجہ ہی نہیں گئی ۔ اور اگر جاتی تو پھر ان کو آئینہ کے ہر ٹکڑے میں پورا عکس دیکھنے اور ہر ٹکڑے کے حوالہ سے ایک آرزو کا خون کرنے کی ضرورت محسوس نہ ہوتی ۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ حسرت نے جب اس تعلق کو سمجھا تو نہایت عمدہ شرح کی ہے ۔

"آئینے سے یہاں آئینۂ دل اور ایک شہر سے ہجوم تمنا مراد ہے ۔ یعنی تو نے دل شکنی کرکے ہزاروں کا خون کر ڈالا[۲]"۔

شعر کا یہی مفہوم درست ہے البتہ وضاحت کی مزید ضرورت محسوس ہوتی ہے ، بہرحال اس مفہوم سے سہا ، باقر ، سرخوش اور عنایت اللہ نے اتفاق کیا ہے اور اپنے الفاظ میں اسی مطلب کو ادا کیا ہے ۔ البتہ بے خود دہلوی پوری طرح شعر کو سمجھنے سے قاصر رہے اور یہ لکھ گئے کہ

"تو نے آئینہ اس حالت میں توڑا کہ تو اس میں اپنا منہ دیکھ رہا تھا اور تیرا عکس اس میں نظر آ رہا تھا ، تو آئینہ میں اپنا تماشائی تھا اور میں یہ موقع غنیمت سمجھ کر تجھے دیکھ رہا تھا ، یعنی میرے دل میں سینکڑوں آرزوئیں، تمنائیں ، لاکھوں خواہشیں جوش

---

۱ ۔ شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۲۵ ۔
۲ ۔ دیوان مع شرح ، حسرت موہانی ، ص ۱۷ ۔

مار رہی تھیں، تیرے غرور حسن نے یہ گوارا نہ کیا کہ تو اپنا ثانی آئینہ میں دیکھتا، تو نے آئینہ توڑ ڈالا، اور اس کے ٹوٹ جانے سے میری تمام آرزوئیں خاک میں مل گئیں، گویا آرزوؤں کا ایک شہر تیرے آئینہ توڑ ڈالنے سے برباد ہو گیا[1]"۔

بے خود دہلوی نے شرح میں بے شمار اضافی خیالات داخل کر دیے ہیں جن کا شعر کے لفظوں اور خیالات سے کوئی تعلق نہیں مثلاً آئینہ منہ دیکھتے ہوئے توڑ دینا، خود منہ دیکھنے کا تصور ہی یہاں اجنبی ہے، پھر عکس کا نظر آنا اور یہ عجیب و غریب بات کہ میں تجھے دیکھ رہا تھا — مزید یہ کہ محبوب کو اپنا ثانی، دیکھنا گوارا نہ تھا اور پھر اس آئینہ کو توڑنا جس میں محبوب عکس دیکھ رہا تھا سرے سے غلط مفہوم ہے۔ یہاں آئینہ دل مراد ہے اور دل کے ٹوٹ جانے سے تمناؤں کا خون ہونا مراد ہے اور کہاں بے خود کی یہ بے سرو پا تاویلات، حسرت موہانی کی سیدھی سادی تشریح شاید ان کے پیش نظر نہ رہی ہو گی۔ تبھی یہ انداز اختیار کیا ہے۔ بے خود کی طرح سعید الدین کا یہ کہنا بھی، شعر کے مفہوم میں بے جا قطعیت پیدا کرتا ہے کہ

"جس میں کہ تیری تصویر تھی، توڑ ڈالا[2]"۔

ظاہر ہے صرف محبوب کی تصویر ہو تو پھر ہزاروں آرزوؤں کا خون نہیں ہو گا۔ تیری تصویر کہہ کر یک شہر آرزو کی کوئی تاویل کرنی پڑے گی، جو درست نہیں، آخر میں باقر کی شرح ملاحظہ ہو:

"تو نے میرے دل کے آبدار آئینے کو توڑ ڈالا۔ اس میں تو آرزؤں کا ایک شہر آباد تھا تو نے اسے توڑ کر میری ہزاروں آرزؤں کا خون کردیا اس لیے اب میں ہوں اور ایک شہر آرزو یعنی تمثال دار کی بربادی کا ماتم ہے[3]"۔ یہی درست شرح ہے۔

۱۔ شرح دیوان غالب، بے خود دہلوی، ص ۲۶۔
۲۔ مطالب غالب، سعید الدین، ص ۲۷۔
۳۔ بیان غالب، آغا باقر، ص ۲۷۔

واۓ دیوانگیٔ شوق کہ ہر دم مجھ کو
آپ جانا اُدھر اور آپ ہی حیران ہونا

بعض اوقات جب کسی وجہ سے کسی شعر کی تفہیم میں کسی شارح کے یہاں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے اور وہ سیدھی راہ سے ہٹ جاتا ہے تو پھر تقلیدی روش کے زیر اثر اس کے اثرات دور تک چلتے ہیں ۔ اس شعر کے ضمن میں نظم طباطبائی کو لفظ ''دم'' سے مغالطہ ہوا کہ انھوں نے دم بمعنی 'سانس' لیا اور تشریح کر دی :

'' ہر دم یعنی ہر مرتبہ سانس لینے میں اس مبداء حیات وجود کی طرف دوڑتا ہوں اور اپنی نارسائی سے حیران ہوکر رہ جاتا ہوں[1] ۔''

یہ تشریح دم بمعنی سانس لینے سے پیدا ہوئی جب کہ یہاں دم بمعنی ہر لمحہ ہے ۔ چنانچہ یہ تشریح بالکل غلط ہے ، کیونکہ ہر دم سانس لینے اور مبداء حیات وجود کے قریب ہونے کا کوئی ہلکا سا اشارہ بھی شعر میں موجود نہیں ۔

اسی شرح کے اثرات بے خود دہلوی پر ہوۓ جس کے تحت انھوں نے شعر کو حقیقی رنگ میں مزید گہرا کر دیا ، جو درست نہیں :

'' دیوانگیٔ شوق یعنی کثرتِ شوق نے مجھ کو ایسا خود رفتہ بنا دیا ہے کہ میں بار بار معشوقِ حقیقی کا مشتاق جمال ہوکر اپنی خودی سے گذر جاتا ہوں اور نارسائی کی وجہ سے حیران ہوکر سوچتا رہ جاتا ہوں کہ میں کہاں اور اس کا دیدار کہاں[2] ''۔

ایک تو دیوانگیٔ شوق کا مطلب محبت اور عشق کا جنوں لینا چاہیۓ اور دوسرا خودی سے گذرنا اور پھر بھی معشوقِ حقیقی تک رسائی نہ ہونا ، سمجھ میں نہیں آتا ۔ ظاہر ہے کہ 'فنا' کے بعد وصل ضروری ہے ۔

شارحین کا دوسرا گروہ جس میں سہا ، سعید ، باقر ، آسی ، سرخوش اور جوش ملسیانی شامل ہیں ، شعر کو مجازی رنگ تک محدود رکھتے ہیں

---

۱ - شرح دیوانِ اردوۓ غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۲۶ -
۲ - شرح دیوانِ غالب ، بے خود دہلوی ، ص ۲۸ -

اور یہی شعر کا اصل موقع و محل بھی ہے۔ لیکن یہاں بھی شارحین کے یہاں اختلاف ہے، مثلاً سہا کا خیال ہے کہ

"بار بار محبوب کے سامنے جاتا ہوں اور ہر بار کرشمۂ حسن دیکھ کر خود فراموش اور بے خبر ہو جاتا ہوں، یعنی عالمِ حیرت میں نہ شوقِ نظارہ پورا ہوتا ہے اور نہ عرضِ حال کے ہوش و حواس باقی رہتے ہیں[1]"۔

سہا کا خیال ہے کہ

"بار بار "محبوب" کے سامنے جاتا ہوں، یہ خیال درست نہیں کیوں کہ "ادھر جانا" میں یہ مفہوم نہیں سما سکتا"۔

اسی طرح باقر نے بھی یہی لکھا ہے کہ

"بار بار تیری طرف جاتا ہوں[2]۔"

یہاں بھی تیری طرف کی بجائے کوچۂ محبوب کی طرف چاہیئے تھا ہمارے خیال میں اس کی صحیح شرح سعید اور سرخوش نے کی ہے اور عنایت اللہ کی شرح بھی کسی حد تک درست ہے۔ سعید اور سرخوش نے وضاحت کی ہے کہ ادھر جانا سے مراد "کوچہ محبوب" ہے اور یہی بات درست بھی ہے، سعید کے الفاظ ہیں:

"مجھ کو اپنی دیوانگیٔ شوق (جنون عشق) پر افسوس آتا ہے کہ اس کے تقاضا سے میں گھڑی گھڑی معشوق کے کوچہ کی طرف جاتا ہوں اور (نارسائی کی وجہ سے) حیران ہوکر چلا آتا ہوں[3]۔"

سرخوش اور عنایت اللہ نے مزید لکھا ہے کہ

"جنونی آدمی جو کچھ کرتا ہے کسی سے مشورہ کر کے نہیں

۱۔ مطالب الغالب، سہا، ص ۳۸۔
۲۔ بیان غالب باقر، ص ۷۸۔
۳۔ مطالب غالب، سعید الدین، ص ۷۵۔

کرتا اس لیے وہ آپ ہی کرتا دھرتا اور بعد میں خود ہی پشیمان ہو جاتا ہے[۱]"۔

اور عنایت اللہ کا یہ کہنا : "وفور اشتیاق سے آدمی از خود رفتہ ہو جاتا ہے[۲]"۔ اور آسی کا یہ خوبصورت جملہ کہ "یعنی یہ شوق تھا ، یعنی جنوں تھا کہ تیرے کوچے میں ہزار ار گئے اور ہزار بار آئے[۳]"۔

حیرانگی کی وجہ شارحین نے نارسائی لکھی ہے لیکن یہاں اتنی وضاحت اور چاہیئے کہ دیوانگی یا جنون کی حالت میں جیسا کہ سرخوش نے اشارہ کیا ہے ، انسان جو فعل کرتا ہے اس کا شعور اسے نہیں ہوتا چنانچہ بے شعوری کی حالت میں اگر ایک فعل سرزد ہو اور پھر شعور کی حالت میں جب اس کا احساس ہو تو لازماً حیرت پیدا ہوگی ۔ کوچہ محبوب میں جانا ایک عبث فعل ان گیا ہے لیکن دیوانگی٘ شوق میں یہ فعل کیا جاتا ہے ، لیکن جب وہاں جا کر ہوش آتا ہے تو اپنے اس فعل پر حیرت ہوتی ہے ۔

شب خمار شوق ساقی رستخیز اندازہ تھا
تا محیط بادہ ، صورت خانہ خمیازہ تھا

یہ شعر غالب کے ان اشعار میں سے ایک ہے جن کو شارحین نے مہمل و بے معنی اور بدنام زمانہ شعر کہا ہے لیکن عجیب بات ہے کہ نظم طباطبائی جو غالب پر اعتراض کرنے کا موقع تلاش کرتے ہیں ، شعر کے محاسن و معائب کے بارے میں خاموش ہیں ۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ وہ شعر کے مفہوم ہی کو نہ سمجھ سکے اور شرح غلط لکھی :

---

۱ - عنقائے معانی، سرخوش ، ص ۳۲ ۔
۲ - الہامات غالب ، عنایت اللہ ، ص ۷۰ ۔
۳ - مکمل شرح دیوان غالب ، عبدالباری آسی ۔

"کہتا ہے یہاں سے دریائے بادہ تک میرے خمیازہ کا صورت خانہ بنا ہوا تھا، یعنی میں نے خمار میں ایسی لمبی لمبی انگڑائیاں لیں جن کی درازی محیط بادہ تک پہونچی۔ غرض مصنف کی یہ ہے کہ انگڑائیاں لینے میں جو ہاتھ پاؤں پھیلتے تھے وہ گویا شراب کو ڈھونڈتے تھے[1]"۔

محیط بادہ سے دریائے بادہ مفہوم لینا درست نہیں، یہاں خطِ شراب مقصود ہے، چنانچہ اسی غلطی کے نتیجہ کے طور پر نظم طباطبائی نے انگڑائیاں کی درازی دریائے بادہ تک پھیلا دی اور شراب ڈھونڈنا مفہوم لیا جو درست نہیں۔ آسی نے بھی نظم ہی کی تقلید کی اور شروح درست نہیں لکھی اور جوش ملسیانی پر بھی اس غلط شرح کے اثرات نمایاں ہیں، جس کی وجہ سے وہ یہ لکھنے پر مجبور ہوئے ہیں کہ

"میری انگڑائیاں دریائے شراب تک پھیلی ہوئی تھیں اور اس دریا کو اپنی آغوش میں کھینچ لینے کی کوشش کر رہی تھیں[2]"۔

اس شعر کی بہتر شرح حسرت موہانی نے کی ہے اور پھر ان کے تتبع میں سہا، بے خود، نظامی، سعید، باقر اور سرخوش نے تقریباً اسی مفہوم کو اپنے الفاظ میں دہرایا ہے۔ حسرت کی شرح ملاحظہ ہو:

"شوقِ ساقی کے خمار میں کچھ اس قیامت کا جوش تھا کہ مےخانے کی ہر شے یہاں تک کہ شراب بھی خمیازہ کش ہو رہی تھی اور اس طرح ہر ایک صورت خانۂ خمیازہ کی کیفیت پیش نظر ہو گئی تھی، مضمون یہ ہے کہ ساقی کی آمد کی ہر شے منتظر تھی[3]"۔

حسرت موہانی کا یہ مفہوم کہ ہر شے ساقی کی آمد کی منتظر تھی درست ہے لیکن انھوں نے لفظ خمار کی وضاحت نہیں کی۔ کیونکہ اگر اس کی وضاحت نہ ہو تو پھر ان کی بیان کردہ شرح درست نہیں رہتی۔

۱۔ شرح دیوانِ غالب، نظم طباطبائی، ص ۲۷۔
۲۔ دیوان مع شرح، جوش ملسیانی، ص ۵۷۔
۳۔ دیوان مع شرح، حسرت موہانی، ص ۱۸۔

نظامی بدایونی نے بھی شرح میں اس نقطہ نظر کو واضح نہیں کیا بلکہ چھوڑ گئے ہیں یہی صورت حال سہا کی ہے البتہ سہا نے محیط (بادہ) اور خمیازہ (انگڑائی) میں تشبیہہ کی طرف اشارہ کیا ہے جو درست ہے۔ دوسری بات بے خود نے لکھی ہے کہ

"انگڑائی میں ہاتھ بلند ہوکر آپس میں مل جاتے ہیں اور یہی شکل رستخیز کی ہے۔ شراب میں جوش آ جانے کو انگڑائی سے تشبیہہ دی ہے[1]"۔

بے خود نے رستخیز سے چیزوں کا بلند ہونا مراد لیا ہے اور اس لیے انگڑائی کو رستخیز کہا ہے۔ حالانکہ انگڑائی میں حسن کی جو نمائش ہے اس میں رستخیز کا انداز زیادہ ہے اسی طرح شراب کے جوش کو انگڑائی سے تشبیہ نہیں، بلکہ محیط اور خمیازہ سے تشبیہہ دی ہے جیسا کہ سہا نے لکھا ہے۔ البتہ بے خود دہلوی کو اس لحاظ سے دوسرے شارحین پر فوقیت ہے کہ انھوں نے خمار کی وضاحت درست کرتے ہوئے لکھا ہے:

"خمار نشہ کے اتار کی حالت کو کہتے ہیں[2]"۔

سعید الدین احمد نے شعر کا دوسرا مفہوم ساقی سے خطاب کر کے لینے کی کوشش کی ہے کہ

"ساقی کو مخاطب بھی کہہ سکتے ہیں یعنی شب خمار شوق اے ساقی رستخیز اندازہ تھا[3]"۔

لیکن ہمارے خیال میں خطاب درست نہیں کیونکہ اصل مفہوم کے الٹ ہے کہ انگڑائیاں اور رستخیز کی کیفیت اور شوق کا وفور نتیجہ ہے ساقی کی عدم موجودگی کا۔

دراصل اگر دیکھا جائے تو اس شعر میں لفظ خمار اور خمیازہ کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ خمار کو شارحین نے نشہ کے معنی میں لیا ہے لیکن یہ

۱۔ شرح دیوان غالب، بے خود دہلوی، ص ۳۰۔
۲۔ شرح دیوان غالب، بے خود دہلوی، ص ۳۰۔
۳۔ مطالب غالب، سعید الدین، ص ۴۷۔

درست نہیں کیونکہ اگر خمار بمعنی نشہ ہو تو پھر انگڑائیوں کا وجود محال ہے اور صورت خالہ؟ خمیازہ کا تصور بھی درست نہیں جب کہ عام شارحین نے خمار بمعنی نشہ بھی لیا ہے اور صورت خالہ؟ خمیازہ کی تشریح بھی انگڑائیوں کا تصویر خالہ کی ہے ۔ یہ شرح درست نہیں ۔

ہمارے خیال میں شعر میں لفظ خمار جیسا کہ بے خود دہلوی کے یہاں بھی مذکور ہے ، نشہ اترنے کی کیفیت کے لیے استعمال ہوا ہے اور خود غالب نے بھی ایک خط میں خمار بمقابلہ نشہ استعمال کیا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ خمار کو نشہ اتارنے کی کیفیت خیال کرتے ہیں :

" لایعنی گو غالب کی طرف سے خوش لہجہ ناطق کو سلام ۔ گویا خمار کی طرف سے نشے کو ، سراب کی طرف سے دریا کو ، ناچیز کی طرف سے چیز کو اور عدم کی طرف سے وجود کو سلام[۱] "۔

چنانچہ یہی اس لفظ کا درست مفہوم ہے لیکن ایک اور مغالطہ پھر بھی قائم رہتا ہے کہ شوق یا محبت کی کیفیت میں وہ قوت ہے جو نشہ میں ہوتی ہے اس صورت میں بھی انگڑائیاں نہیں آنی چاہئیں ۔ کیونکہ انگڑائیاں علامت ہیں بے زاری اور اکتاہٹ کی ، جن کی نفی شاعر نے شوقِ ساقی سے کر دی ۔ بہرحال ان سوالات کا جواب شعر میں موجود نہیں اور یہی اس شعر کی وہ اشکال ہیں جن کے پیشِ نظر شارحین اور ناقدین نے اسے بے معنی اور مہمل گردانا ہے ۔ تاہم خمار بمعنی نشہ اترنے کی حالت اور شوق بمعنی انتظار لیا جائے تو اس ترکیب 'خمارِ شوق کا مفہوم ساقی کے انتظار میں نشہ اترنے کی کیفیت ہوگا اور اس طرح شعر کا مطلب یہ ہوگا کہ رات ساقی کے انتظار اور آمد میں تاخیر کے باعث نشہ اترنے کی کیفیت کا سماں اپنی انتہا کو چھو رہا تھا یہاں تک کہ (خط) شراب سمیت مے خانے کی ہر شے انگڑائیاں لے رہی تھی اور یوں سارا مے خانہ انگڑائیوں کا تصویر خانہ بنا ہوا تھا ۔ مے خانے کی

---

۱ ۔ دود چراغ محفل ، سید حسام الدین راشدی ، ص ۳۶ ۔

تمام اشیا آمدِ ساقی کی منتظر تھیں ۔ نکتہ یہ ہے کہ شراب جس کا وصف ہی نشہ پیدا کرنا ہے وہ بھی آمدِ ساقی میں تاخیر کے باعث بے نشہ ہو رہی تھی (اس واقعہ کے طور پر یہ صحیح ہو یا غلط ، لیکن اس مخصوص ماحول اور فضا میں اور پھر خاص طور پر ذہنِ عاشق کے تعلق سے شراب کا بے نشہ ہو جانا بدیہی ہے) غرض اس طرح مے خانے کا مجموعی ماحول ساقی کے نہ آنے اور انتظار کی صعوبت کے باعث انگڑائیوں کا تصویر خانہ تھا ۔

زکواۃِ حسن دے اے جلوۂ بینش کہ مہر آسا
چراغِ خانۂ درویش ہو کاسہ گدائی کا

انتہائی خوبصورت شعر ہے ۔ تاہم شارحین کا اس امر میں اختلاف ہے کہ کاسہ گدائی کی تشبیہہ دل سے ہے یا آنکھوں سے ۔ نظم طباطبائی اور ان کے تتبع میں بے خود دہلوی اور مولانا سہا اسے دل سے استعارہ خیال کرتے ہیں اسی طرح جلوۂ بینش سے عرفانِ ذات مراد لیتے ہوئے یہ شرح کرتے ہیں :

نظم طباطبائی : ”کاسۂ گدائی دل سے استعارہ ہے ۔ کہتے ہیں اے جلوہ گاہِ بینش میرے کشکولِ دل کو زکاتِ عرفان دے کر روشن کر دے کہ اس فقیر کے لیے وہ چراغ ہو جائے اور آفتاب کی طرح شب تار جہالت کو دن کر دے[1]۔“

اس کے برعکس مولانا عبدالباری آسی کا خیال ہے کہ

عبدالباری آسی : ”جلوہ“ بینش کو دیکھتے ہوئے خیال پیدا ہوتا ہے کہ کاسہ گدائی کا استعارہ آنکھوں سے کیا گیا ہے ۔ جس سے یہ مطلب پیدا ہوتا ہے کہ اے جلوہِ بینش ! تو میری آنکھوں کو جلوہ دکھا کر روشن کر دے[2]“۔

---

۱ ۔ شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۳۵ ۔
۲ ۔ مکمل شرح دیوانِ غالب ، عبدالباری آسی ، ص ۵۷ ۔

قطع نظر اس امر کے کہ کاسۂ گدائی کا استعارہ دل سے ہے یا آنکھوں سے ، عبدالباری آسی کی یہ شرح بہر صورت تشنہ ہے ۔ تاہم بعض شارحین مثلاً سعید الدین احمد اور آغا باقر وغیرہ نے ان مشکلات کو جان بوجھ کر نظر انداز کیا ہے اور شعر کو صرف اس کی لغت تک محدود رکھتے ہوئے شرح کی ہے ۔ جس سے شعر کا ابہام دور نہیں ہوتا ۔ مثلاً باقر کی شرح ملاحظہ ہو :

آغا باقر : "اے محبوب تو اپنے حسن کی زکات دے تاکہ اس کی تابش سے فقیر (عاشق) کا کاسۂ گدائی ایسا چراغ بن جائے جو سورج کی طرح اس کے گھر کو روشن کر دے[1]"۔

شعر میں ساری پیچیدگی دراصل ترکیب جلوۂ بینش کی پیدا کردہ ہے جس کا مفہوم ہے عقل کو روشن کرنے والا یا بصیرت عطا کرنے والا ۔ ظاہر ہے اس طرح چراغ خانہ درویش ، چراغ ہدایت ہی قرار دیا جا سکتا ہے جس سے علم و عرفان کی روشنی پھیل کر جہالت کی تاریکی کو دور کر دے اور ان معنوں میں قرآن حکیم نے بھی آنحضور صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کو "سراج منیر" کہا ہے۔ تاہم شعر کے سیاق و سباق میں اور پوری لغت شعر کو نگاہ میں رکھتے ہوئے اس کے حقیقی مفہوم کو محض جلوہ بینش کی ترکیب کے حوالے سے قابل ترجیح نہیں قرار دیا جا سکتا ۔ کیوں کہ شعر کی لغت میں "حسن" ، "مہر" ، "چراغ خانہ" اور "کاسۂ گدائی" ایسی اشیا ہیں جو حسن مجازی سے زیادہ نزدیک ہیں ۔ گھر کی تاریکی آفتاب کی طرح روشن چہرے والے محبوب کی موجودگی ہی میں دور ہو سکتی ہے ، حسن مجازی کو اسی تعلق سے غالب نے مندرجہ ذیل شعر میں مہر سے تشبیہہ دی ہے :

حسن مہ گرچہ بہ ہنگام کمال اچھا ہے
اس سے میرا مہ خورشید جمال اچھا ہے

---

۱ ۔ بیان غالب ، آغا محمد باقر ، ص ۱۰۴-۱۰۸ ۔

حقیقت یہ ہے کہ شعر اس دوسرے مفہوم میں نہ صرف واقعیت کا حامل ہے بلکہ نہایت اثر انگیز اور حدِ تعریف سے باہر ہے*۔

---

* (میرا خیال یہ ہے کہ شعر میں خطاب اللہ تعالیٰ سے ہے ، تاہم اس سے اپنے حسن کی زکوٰۃ کے طور پر ایسا محبوب طلب کیا گیا ہے جو گھر کی رونق و آبادی کا ذریعہ ثابت ہو) ۔

باب پنجم

تفہیم غالب

بیسویں صدی ربع ثلاثہ

(الف) شروح کا تنقیدی اور تقابلی مطالعہ :

مطالعۂ غالب	۱۹۵۲ء	اثر لکھنؤی
روحِ غالب	۱۹۵۴ء	نشتر جالندھری
افکارِ غالب	۱۹۵۴ء	خلیفہ عبدالحکیم
شرح دیوانِ غالب	۱۹۵۹ء	یوسف سلیم چشتی
مشکلاتِ غالب	۱۹۶۱ء	نیاز فتح پوری
نشاطِ غالب	۱۹۶۴ء	وجاہت علی سندیلوی
روح المطالب	۱۹۶۷ء	شاداں بلگرامی
نوائے سروش	۱۹۶۷ء	غلام رسول مہر
روح غالب	۱۹۶۹ء	صوفی غلام مصطفیٰ تبسم
دبستانِ غالب	۱۹۶۹ء	ناصر الدین ناصر
مفہومِ غالب	۱۹۶۹ء	احسن علی خان
مراد غالب	۱۹۷۵ء	منظور احسن عباسی

اس عہد کے شارحین پر گفتگو کرتے ہوئے پہلی چیز متقدمین شارحین کے اثرات کا تعین ہے اور واقعہ یہ ہے کہ شارحین استفادہ کا اقرار و اعتراف کریں یا نہ کریں ، شروح کا اسلوب و انداز اس بات کی گواہی ضرور دیتا ہے کہ ان کی تعمیر و تشکیل میں کن کن افراد کا لہو صرف ہوا ہے - اس میں شک نہیں کہ بعض افراد متقدمین کو غلط قرار دینے یا رد کرنے کے لیے میدان میں آتے ہیں لیکن خود ان کی ندرت اور جدت بھی نہایت محدود دائرہ کے اندر ہی صحت و سلامتی کی حامل ہوتی ہے - ورنہ اختلافی مقامات پر وہ اکثر سیدھی راہ سے بھٹک جاتے ہیں اور جہاں تک اتفاقی امور کا سوال ہے تو اس کا تعلق بنیادی طور پر روایت سے ہے اس لیے درست مفہوم کا سہرا متقدمین کے سر ہی باندھا جائے گا -

اس عہد کے شارحین میں یوں تو وجاہت علی سندیلوی ، نیاز فتح پوری، احسن علی خان اور منظور احسن عباسی کے یہاں دوسروں سے الگ مطالب تلاش کرنے کا رویہ واضح ہو کر سامنے آتا ہے ؛ لیکن جس شارح نے اپنی شرح کی بنیاد ہی اختلاف پر رکھی ہے وہ اثر لکھنوی ہیں - اثر لکھنوی نے بیشتر مقامات پر شارحین متقدمین کی شرح کو تسلیم نہیں کیا اور اپنے الگ معنی تلاش کرنے کی سعی کی ہے - ان کا طریق کار یہ ہے کہ وہ پہلے شارحین متقدمین کی شرح نقل کرتے ہیں اور پھر ”عرض اثر“ کے عنوان سے اپنا مطلب لکھتے ہیں - دوسروں کی شروح نقل کرنے کا یہ انداز کوئی نیا نہیں - پہلے دور میں آغا محمد باقر کی شرح کی بنیاد ہی یہ طریقہ کار رہا ہے - لیکن اثر لکھنوی جب شارحین کی شرح نقل کرتے ہیں تو ان کے انداز سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ وہ دوسروں کو غلط قرار دیتے ہیں - چنانچہ وہ چار چار پانچ پانچ شروح اس انداز میں نقل کرتے ہیں - ان کے طریق کار میں بنیادی خرابی یہ ہے کہ وہ دوسروں کی شروح کو نقل کرتے ہیں لیکن اکثر مقامات پر وہ یہ نہیں بتاتے کہ اس میں کیا نقائص نظر آتے ہیں ایک تو اس وجہ سے اور دوسرا بے شمار تشریحات کو

ایک ساتھ پڑھنے کے نتیجے میں قاری نہ صرف یہ کہ صحیح مطلب تک نہیں پہنچ سکتا بلکہ الجھ جاتا ہے ، مزید یہ کہ وہ شرح نقل کرتے ہیں ، غلط قرار دیتے ہیں لیکن شارح کا حوالہ نہیں دیتے ۔ اس لحاظ سے یہ بات مزید دشواری کا باعث بنتی ہے کہ اصل شارح تک کیسے رسائی حاصل کی جائے ۔ اپنے اس رویے کے اعتبار سے وہ دوسروں سے منفرد ہیں، کیونکہ تقریباً تمام شارحین نے شرح ، شارح کے نام کے ساتھ نقل کی ہے اور وہ شارحین جو ان کے انداز میں تشریحات لکھتے ہیں مثلاً و جاہت علی سندیلوی ، انھوں نے بھی باقاعدہ ناموں کا اہتمام کیا ۔ یہی درست طریقہ کار بھی ہے اور نشتر جالندھری ، یوسف سلیم چشتی ، شاداں بلگرامی ، غلام رسول مہر اور ناصر الدین ناصر کے یہاں موجود ہے ، ناصر الدین ناصر نے تو خاص طور پر اس طریقہ کارکو انتہائی مہارت سے استعمال کیا ہے اور تمام شارحین کو اختلافی امور میں منقسم کرکے ان کا اختلاف واضح کر دیا ہے ۔

اثر لکھنوی کا یہ حد سے بڑھا ہوا اعتراف دراصل انفرادی تشخص کو ابھارنے کا ذریعہ ہے اور وہ اس میں کامیاب بھی ہیں ۔ کیونکہ بعد میں آنے والے شارحین نے ان کے اختلاف کو اہمیت بھی دی ہے ۔ لیکن دوسری طرف اس کا نتیجہ یہ برآمد ہوا ہے کہ وہ دوسروں سے الگ راہ نکالنے کی کوشش میں اکثر جادۂ مستقیم سے بھٹک گئے ہیں ۔ چنانچہ ضروری نہیں کہ اختلاف صحت و درستی بھی رکھتا ہو مثلاً اس شعر کہ :

دہر میں نقش وفا وجہِ تسلی نہ ہوا
ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہوا

کی ابتداء میں انھوں نے بغیر حوالہ کے چار تشریحات نقل کی ہیں اور تشریحات مندرج پر تنقید کرکے ان کی اغلاط واضح کرنے کی بجائے محض اتنا لکھنے پر اکتفا کرتے ہیں کہ ''اگر شعر کا حاصل یہی ہے تو کس قدر خوبصورت الفاظ ، کیسے لچر مضمون پر صرف کیے گئے [۱] '' ۔

---

۱ ۔ مطالعہ غالب ، اثر لکھنوی ، ص ۲۲ ۔

جب کہ خود اثر لکھنؤی کی اپنی شرح درست نہیں اور متقدمین کے یہاں درست شرح موجود ہے۔

بعض اوقات تو ان کے رویے سے یہ تاثر ملتا ہے کہ وہ محض اختلاف کو ابھارنے یا کچھ نہ کچھ لکھنے کی خواہش کے زیر اثر لکھ رہے ہیں کیونکہ وہ بے نام سے اختلافات کو ہوا دینے کی کوشش کرتے ہیں مثلاً:

بقدر ظرف ہے ساقی خمار تشنہ کامی بھی
جو تو دریائے مے ہے تو میں خمیازہ ہوں ساحل کا

کی شرح میں لکھتے ہیں کہ "شارحین" نے "بھی" کی اہمیت کو نظر انداز کر دیا ہے[1]"۔

ایک تو ان کی شرح سے یہ نہیں کھلتا کہ کس شارح نے "بھی" کی اہمیت کو نظرانداز کیا اور پھر یہ کہ ان سے بہتر تشریحات موجود ہیں۔ اگر ان کو اختلاف تھا تو وہ کسی کی شرح نقل کرتے جب کہ اس شعر کے ضمن میں انھوں نے کسی شارح کو نقل نہیں کیا۔

شارحین کے درمیان اختلاف ایک فطری امر ہے اور شروح کی بنیاد ہی یہ اختلاف ہے اور شارحین نے اختلاف کو واضح بھی کیا ہے لیکن پہلے دور میں مولانا عبدالباری آسی اور اس دور میں اثر لکھنؤی کا انداز تنقید غیر معیاری ہے۔ مثلاً پہلے بھی وہ شارحین کے بیان کردہ مفہوم کو "لچر" قرار دے چکے ہیں۔ ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

"اس شعر کے مطالب بیان کرنے میں حضرات شارحین پانچ جتھوں میں تقسیم ہو گئے ہیں۔۔۔[2]"

یوں لگتا ہے کہ جیسے کوئی دنگل ہو رہا ہو جس کے لیے یہ جتھہ بندی کی گئی ہو۔ ظاہر ہے تنقید کی یہ زبان غیر معیاری ہے۔

اثر لکھنؤی کی شرح میں کہیں کہیں ایسے مطالب ملتے ہیں جنھیں بلاشبہ نئے اور قابل قبول کہا جا سکتا ہے اور یہی وہ سرمایہ ہے جس سے

۱۔ مطالعۂ غالب، اثر لکھنوی، ص ۳۴۔
۲۔ مطالعۂ غالب، اثر لکھنؤی، ص ۲۰۔

اثر لکھنوی کی انفرادی اہمیت کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ ان کے بعد یوسف سلیم چشتی نے ان کے اس قسم کے مطالب کو خاص طور پر نقل کیا ہے۔ مثلاً

رنج رہ کیوں کھینچیے واماندگی کو عشق ہے
اٹھ نہیں سکتا ہمارا جو قدم منزل میں ہے

اس شعر میں لفظ "عشق ہے" کلمۂ تحسین بمعنی آفرین مرحبا ہے اور یہی مفہوم غالب کے شعر میں بھی ہے کہتا ہے کہ واماندگی کو آفرین ہے کہ اس نے زحمت رہ نوردی سے بچا لیا، اس طرح مجبور و ناچار ہوکر جب منزل سے دور بیٹھ گئے تو ہمارا قدم اٹھ نہیں سکتا، رہ نوردی درحقیقت منزل میں ہے کیونکہ منزل کی طرف گامزن نہ ہونے کی وجہ پست ہمتی نہیں بلکہ واماندگی ہے شوق منزل بدستور ہے، پاؤں جواب دے گئے اور منزل تک رسائی کی طاقت نہ رہی"[1]۔

اُن کی اس تشریح سے غالب کے اس شعر پر نظم طباطبائی اور حامد حسن قادری کا وہ اعتراض بھی ساقط ہو جاتا ہے جو لفظ "کو" کی وجہ سے اٹھایا گیا ہے۔ اسی طرح ایک دوسرے شعر کی شرح میں انھوں نے مولانا حالی کے بیان کردہ مفہوم پر اپنا بہت عمدہ اضافہ کیا ہے[2]۔

اور ایک جگہ خود غالب کے بیان کردہ مفہوم پر اضافہ کرنے کے بعد لکھتے ہیں* :

"خود غالب کی شرح ہوتے عجیب نہیں کہ میری خامہ فرسائی مدعی سست گواہ چست کی مصداق ٹھہرے لیکن دھیان رہے کہ یہ امر مسلمہ ہے کہ بسا اوقات شاعر خود اپنے کلام کی تشفی بخش

---

۱ ۔ مطالعۂ غالب ، اثر لکھنوی ص ۵۵ ۔
۲ ۔ ایضاً ، ص ۵۷ ۔ ۳۰
* (اشعار باب ہذا کے دوسرے حصے "تقابلی مطالعۂ اشعار" میں شامل ہیں) ۔

شرح میں عاجز رہتا ہے[1]"۔

جزوی شروح کا ایک الگ اسلوب و انداز شرح ہوتا ہے اور اس انداز میں بعض ایسے نقائص ابھر آتے ہیں جن سے بہت کم شارحین بری قرار دیے جا سکتے ہیں۔ چنانچہ اثر لکھنوی کے یہاں بھی تشریح کا انداز متوازن نہیں، کہیں کہیں تو غیر ضروری باتوں کا طومار ہے، اپنی علمیت جتانے کا احساس بھی موجود ہے۔ علاوہ ایسی غیر ضروری تفصیل ہے اور جس مقصد کے لیے ہے وہ مقصد بھی بعض اوقات حاصل نہیں ہوتا۔ یہ شعر کہ:

غیر سے تجھ کو محبت ہی سہی

کی شرح ہونے تین صفحات پر مشتمل ہے لیکن اس کے باوجود شعر کی تفہیم کا عمل مکمل نہیں ہوتا اور شرح ابھی درست نہیں لکھی گئی[2]"۔

حاشیہ:

اثر لکھنوی کے حوالے سے ہی اس دور کے شارحین کے ایک اور رجحان کی جانب اشارہ کرنا ضروری ہے اور وہ یہ کہ غالب پر متقدمین شعراء کا کیا اثر ہے؟ اثر لکھنوی نے تو نہایت شرح و بسط کے ساتھ دیباچہ میں میر کے اثرات کا ذکر کیا ہے اور غالب کے مقبول عام رنگ کو میر ہی کا پر تو بتایا ہے اور اس چیز کو قابل قبول بنانے کے لیے انھوں نے یہ عجیب و غریب دعویٰ بھی کیا:

"میری ذاتی رائے یہ ہے کہ اردو میں کیا بلحاظ ہیئت اور کیا بلحاظ معنی، صرف دو صاحب طرز شاعر ہوئے میر اور انشاء۔ صرف انشاء ایک مخصوص دائرے میں جدا گانہ رنگ کا مالک ہے، باقی جتنے شاعر ہیں وہ میر میں سمائے ہوئے ہیں اور جو رنگ جس سے منسوب

۱۔ مطالعہ غالب، اثر لکھنوی، ص ۵۰-۵۱۔
۲۔ مطالعہٴ غالب، اثر لکھنوی، ص ۵۰-۵۱۔

یہ نقائص جزوی شرح میں ابھر آتے ہیں کیوں کہ شارح کو چند اشعار کی شرح کرنی ہوتی ہے اس لیے ان کے پاس وقت ہوتا ہے کہ وہ اشعار پر سیر حاصل تبصرہ کرے اور ان کے تمام گوشوں کو بے نقاب کرے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس طرز کی شرح میں افادیت سے زیادہ نقصان ہے۔ کیونکہ اس سے:

۱۔ طوالت کا عیب پیدا ہو جاتا ہے اور وہی بات جو چند سطور میں واضح ہو سکتی تھی اس کو کئی صفحات پر پھیلایا جاتا ہے جب کہ ابھی ذکر کیا گیا شعر کی شرح ہونے تین صفحات پر مشتمل ہونے کے باوصف قاری پر معنی کا ابلاغ کرنے سے قاصر ہے۔

بقیہ حاشیہ:

کیا جاتا ہے وہ چوکھے سے چوکھا میر کے یہاں موجود ہے[۱]"۔

جہاں تک غالب کی انفرادیت کا تعلق ہے اس کے بارے میں ان کی رائے ہے کہ

"غالب کو اگر کسی نہج سے صاحب طرز کہا جا سکتا ہے تو بیدل کے ہم رنگ اشعار کی بناء پر، لیکن اس طرز پر ان کی شاعرانہ عظمت کا انحصار نہیں بلکہ اسی نے ان کو مطعون کیا ہے، اردو میں اس کی کھپت نہیں، اگر خوش نما اور عام فہم فارسی تراکیب کو لیجیے تو اس میدان میں بھی میر ان سے کہیں آگے ہیں اور شاید مومن سے بھی دبے رہ گئے۔ صاف اور سادہ اشعار جو وضاحت کی جان ہیں اور جو بجا طور پر سہل ممتنع کی تعریف میں آتے ہیں تو میر کی خاص قلم رو ہے، تاہم غالب کی شاعرانہ عظمت سے انکار کرنا کفر کے مترادف ہے[۲]"۔

اثر لکھنوی کے برعکس نیاز فتح پوری کا یہ خاص انداز ہے کہ وہ اکثر اشعار کے بارے میں یہ رائے دیتے ہیں کہ ان پر مومن دہلوی کا

۱۔ مطالعۂ غالب اثر لکھنوی، ص ۱۴۔
۲۔ مطالعۂ غالب، اثر لکھنوی، ص ۱۶۔

بقیہ حاشیہ

رنگ غالب ہے اثر لکھنوی بھی اس رائے کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔ نیاز فتح پوری کا نام آتے ہی ذہن میں " آرگس" ابھر آتا ہے اور سرقات و توارد شعر کی وہ ساری بحث بھی جو " نگار" میں اٹھائی گئی اور جس میں مولانا سہا بلند شہری کے علاوہ مولانا بیخود موہانی نے خاص طور پر حصہ لیا اور بعد میں غالب کے شارحین پر اس کے اثرات اس طرح ہوئے کہ انھوں نے موقع و محل کے مطابق ان اشعار کے بارے میں اپنی رائے دی جو " آرگس " کے اس مضمون میں زیر بحث لائے گئے۔ اصل واقعہ یہ ہے کہ "نگار" ماہ فروری ۱۹۲۸ء میں حضرت آرگس نے غالب بے نقاب اور ان کے الہامات شعری کے صحیح خدو خال کے دلآویز عنوان سے ایسا مضمون لکھ مارا جس پر ذوق سلیم جہاں تک آنسو بہائے روا ہے اور جس کے لیے اہل کمال جب تک سوگوار رہیں، بجا ہے۔ اس مضمون میں اس امر کے ثابت کرنے کی نامقبول کوشش کی گئی ہے کہ غالب کے اکثر لمحات مستعار ہیں اور اس بحر نا پیدا کنار کے اکثر موتی حاصل دریوزہ گری ہیں[1]۔

چنانچہ بے خود موہانی نے ایسے تمام اشعار کو جس پر سرقہ یا توارد کا الزام لگایا گیا تھا اس الزام سے بری قرار دیا ہے۔ ان کا رویہ ہمیں بعد میں وجاہت علی سندیلوی اور مولانا غلام رسول مہر کے یہاں بھی نظر آتا ہے۔ یہ تمام شارحین پر ایسے شعر کے بارے میں یہی رائے دیتے ہیں کہ یہ غالب کی اپنی تخلیقی قوت کا کرشمہ ہے اس میں روایت کا کوئی حصہ نہیں۔ جب کہ دوسری طرف اثر لکھنوی اور نیاز فتح پوری کا انداز یہ ہے کہ وہ ایسے مقامات پر اکثر متقدمین کے غالب پر اثرات کو تسلیم کرتے ہیں۔ گویا ہر دو اطراف میں انتہا پسندی کو کافی دخل ہے اور اس انتہا پسندی کا نتیجہ ہے کہ اگر ایک گروہ غالب کو روایت سے بالکل کاٹ لیتا ہے تو دوسرا روایت پر ان کے کسی اضافہ کو تسلیم نہیں کرتا حالانکہ حقیقت اس کے بین بین ہی ہے۔

۱۔ گنجینۂ تحقیق، بے خود موہانی، ص ۹۷۔

۲ - طوالت کا لازمی نتیجہ غیر متعلق مباحث ہیں اور دیکھا یہی گیا ہے کہ جزوی شروح میں کثرت سے غیر متعلق مباحث در آئے ہیں ، چنانچہ اثر لکھنوی ، خلیفہ عبدالحکیم ، صوفی تبسم وغیرہ نے ایسے ایسے خیالات کا اظہار کیا ہے جو فکر غالب سے کوئی تعلق نہیں رکھتے، خاص طور پر عبدالرحمٰن بجنوری کی طرح خلیفہ عبدالحکیم کا طرز تشریح بالکل غیر متعلق مباحث کو اٹھاتا ہے ۔

۳ - اس سارے طریقہ سے جو نقص پیدا ہوتا ہے وہ کمیٔ ابلاغ کا ہے کہ قاری غیر متعلق عبارت کے اندر سے اصل مفہوم تلاش کرنے اور بعض اوقات اسے سمجھنے سے قاصر رہتا ہے ۔

۴ - جزوی شروح میں عموماً اور بجنوری اور خلیفہ عبدالحکیم کے یہاں خصوصاً ، غالب سے زیادہ خود شارحین کی علمیت ابھر کر سامنے آتی ہے —

غرض یہ وہ باتیں ہیں جن کی بناء پر جزوی شروح اپنی انفرادیت بناتی ہیں اور بعض اوقات تفہیم غالب کے اس عمل کو مؤثر انداز میں آگے بڑھانے سے قاصر رہتی ہیں جو عام شروح کا حصہ ہے ۔ چنانچہ اسی عہد میں اثر لکھنوی کے بعد جو مکمل شرح دیوان غالب ''روح غالب'' کے عنوان سے داخل مطالعہ ہے ، نہایت احسن انداز میں شرح نگاری کے ان تمام تقاضوں کو پورا کرتی ہے جن کی توقع کی جا سکتی ہے ۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ غالب پر ان کے اعتراضات کی نوعیت کو دیکھ کر عبدالقادر سروری نے ان کی شرح کے بارے میں رائے دی کہ

''اس شرح کو صوری اور معنوی اعتبار سے شرح طباطبائی کی صدائے بازگشت سمجھنا چاہیے ، فرق صرف اس قدر ہے کہ مقابلے میں ایک ادنیٰ تر ذہن کی پیداوار ہے''[1]۔

اس میں شک نہیں کہ نشتر جالندھری پر نظم طباطبائی کے اثرات غالب ہیں لیکن اس بناء پر کہ انہوں نے ایک تو نظم طباطبائی کی طرح

---

۱ - بین الاقوامی غالب سیمینار ، (غالب کے کلام کی اردو شرحیں) عبدالقادر سروری ، ص ۱۴۷ ۔

غیر متعلق مباحث نہیں اٹھائے اور دوسرا غالب کے کلام میں اغلاط کی جانب اشارہ کیا ہے ان کو اولیں تر ذہن قرار دینا درست نہیں ۔

نشتر جالندھری کا انداز تشریح نہایت سادہ ، عام فہم اور غیر متعلق مباحث سے پاک ہے ، اور اس ضرورت کو پورا کرتا ہے جس کے تحت یہ شرح وجود میں آئی یعنی طلبہ کے لیے کلام غالب کو آسان بنانا — گو ان سے قبل کسی حد تک نظم طباطبائی کے سامنے یہی اور خاص طور پر سعید الدین ، عنایت اللہ ملک اور جوش ملسیانی کے سامنے بھی یہی مقصد تھا لیکن اس کے باوجود انہوں نے شرح کا جواز اسی بات میں تلاش کیا ہے ۔ لکھتے ہیں :

"یوں تو دیوان غالب کی اشاعت کے ساتھ ہی اس کی شرحیں لکھنے کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا ، لیکن جب سے وہ نصاب میں شامل کیا گیا ہے اس کی تشریح و توضیح کی رفتار تیز تر ہو گئی ہے چنانچہ اب طلبہ کی سہولت کے لیے متعدد شرحیں طبع ہو کر بازار میں فروخت ہو رہی ہیں ۔ بایں ہمہ طالب علموں کی پیاس نہ بجھی اور وہ برابر تقاضا کرتے رہے کہ ہمیں ایسی شرح چاہیے جس میں پہلے لفظوں کے معنی دیے جائیں ، پھر پورے شعر کے معنی بیان کیے جائیں اور بعد میں اچھی طرح کھول کر اس کی صراحت و وضاحت کی جائے ، یہی طلبہ کا بلند آہنگ تقاضا تھا اور پکار تھی ، جس نے مجھے روح غالب لکھنے پر آمادہ کیا[۱]"۔

نشتر جالندھری کے اس بیان میں طلبہ کی جن جن ضروریات کا تذکرہ کیا گیا ہے ، غالب کی شروح کا قاری یہ بات جانتا ہے کہ وہ تمام چیزیں مروجہ شروح میں موجود تھیں — اکثر شروح میں الفاظ کے معنی لکھنے کا طریقہ اپنایا گیا ہے ، معنی کی وضاحت و صراحت ہے اور اشعار کے حسن و قبح پر بحث ہے اور محاسن و معائب کلام کو پوری طرح اجاگر کیا گیا ہے ، لیکن یہ بھی واقعہ ہے کہ ہر نیا لکھنے والا اپنے ساتھ کوئی نہ کوئی جواز ضرور لاتا ہے ورنہ اس کی آمد بے معنی قرار پائے ۔

---

۱ ۔ روح غالب ، نشتر جالندھری ، ص ج ۔

قطع نظر اس امر کے نشتر جالندھری کے جواز میں کہاں تک صداقت ہے ان کی شرح بہرحال ان تقاضوں کو پورا کرتی ہے جس کے تحت وہ وجود میں آئی ہے -- ان کے یہاں اختصار کو کافی دخل ہے اور شعر کے الفاظ کے قریب رہ کر مفہوم واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں اس طرح نہ تو شرح میں طوالت کا عیب پیدا ہوتا ہے اور نہ غیر متعلق مباحث سے قاری الجھتا ہے ۔ ہمارے خیال میں اگر شرح نگاری کا کوئی بڑا اسلوب ہے تو یہی ہے کہ شعر کی شرح چند سطور میں بیان کر دی جائے نہ کہ شرح کو مضمون نگاری بنا دیا جائے کہ ایک شعر پر پورا مضمون لکھ دیا جائے ۔

نشتر جالندھری نے متقدمین کے تجربات کو نہایت خوبی کے ساتھ سمونے کی کوشش کی ہے ۔ چنانچہ انھوں نے بھی سعیدالدین، ملک عنایت اللہ اور آغا محمد باقر کی طرح اکثر مواقع پر دوسرے شارحین کی شروح نقل کی ہیں لیکن ان کا انداز اثر لکھنوی سے مختلف ہے جہاں قاری الجھ جاتا ہے ۔ نشتر جالندھری نے خاص طور پر جن شارحین کو نقل کیا ہے وہ مولانا حالی ، نظم طباطبائی، حسرت موہانی ، بیخود دہلوی ، مولانا سہا ، عبدالباری آسی اور سعید الدین ہیں ۔ ایسے شواہد ملتے ہیں کہ آغا باقر کی شرح "بیان غالب" بھی ان کے مطالع میں رہی ہو گی ۔ لیکن کسی وجہ سے انھوں نے نہ تو اس کی شرح نقل کی ہے اور نہ اس کا ذکر کیا ہے مثلاً :

شب خمار شوق ساقی رستخیز اندازہ تھا

تا محیط بادہ صورت خانۂ خمیازہ تھا

کی شرح میں بے خود دہلوی کی شرح نقل کرنے کے بعد آغا باقر نے یہ تبصرہ کیا ہے کہ : "ظاہر ہے یہ تشریح مزید وضاحت چاہتی ہے"[1].

چنانچہ نشتر جالندھری بھی بے خود دہلوی کی شرح نقل کرنے کے

---

۱ ۔ بیان غالب ، آغا باقر ، ص ۸۲ ۔

بعد لکھتے ہیں "یہ تشریح مزید وضاحت چاہتی ہے[۱]" اسی شعر کی شرح میں انھوں نے سعید الدین کی شرح کو بھی غلط نقل کیا ہے—

"شعر متذکرہ کو سعید[۲] نے مہمل قرار دیا اور آغا باقر نے بھی یہی لکھا کہ سعید اس شعر کو مہمل قرار دیتے ہیں[۳]"—لیکن نشتر جالندھری لکھتے ہیں کہ سعید اس شعر کو بے معنی قرار دیتے ہیں (سعید : شعر بے معنی ہے)[۴]"۔

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے جو دوسرے شارحین کی تشریحات نقل کی ہیں وہ بھی آغا باقر کی شرح سے ہیں اور کہیں کہیں اپنے اس استفادہ کو چھپانے کے لیے تصرفات کیے ہیں جب کہ ان سے پہلے اثر لکھنوی نے خاص طور پر اس امر کا ذکر کیا ہے کہ "اقوال شارحین کے لیے انھیں کی تالیف "بیان غالب" کا منت گزار ہوں[۵]"۔

لیکن اثر لکھنوی کے برعکس نشتر جالندھری تمام شارحین کی شرح نام لکھ کر نقل کرتے ہیں اور یہ رویہ اس لحاظ سے مستحسن ہے کہ اصل شرح تک رسائی آسان ہو جاتی ہے۔

شرح پر لسانی اور عروضی مسائل کی جانب توجہ دینے کا رنگ غالب ہے اور یہی وہ انداز ہے جس کی وجہ سے یہ کہا جاتا ہے کہ اس پر نظم طباطبائی کے اثرات غالب ہیں۔ چنانچہ یہ حقیقت ہے کہ انھوں نے نظم طباطبائی ہی کی طرح غالب کے اشعار پر اعتراضات کے موقع کو ہاتھ

---

۱ - روح غالب ، نشتر جالندھری ، ص ۵۸ -

۲ - ہدیہ سعیدیہ ، سعید الدین ، ص ۷۷ -

۳ - بیان غالب ، آغا باقر ، ص ۸۲ -

۴ - روح غالب ، نشتر جالندھری ، ص ۵۸ -

۵ - مطالعہ غالب ، اثر لکھنوی ، ص ۲۳ -

سے نہیں جانے دیا حشو و زواید سے لیکر تعقید، متروکات اور عروضی خامیوں، ہر چیز کی جانب اشارہ کیا ہے لیکن اس بات سے یہ قیاس کرنا بھی درست نہیں ہو گا کہ وہ غالب کے نقائص ہی دیکھتے ہیں یا یہ کہ نظم طباطبائی سے بہت زیادہ مرعوب ہیں بلکہ انھوں نے بعض مقامات پر تو نظم طباطبائی اور دوسرے شارحین سے اختلاف کرتے ہوئے غالب کو درست ٹھہرایا ہے مثلاً:

وہ زندگی ہے کہ دل ستانی ہے
لے کے دل، دل ستاں روانہ ہوا

نظم طباطبائی اور ان کے تتبع میں آسی کا خیال ہے کہ قافیہ معمولہ کے عیب نے شعر کو بھدا اور سست کر دیا ہے۔ اس اعتراض کے بارے میں انھوں نے لکھا۔

"اس شعر میں قافیہ معمولہ ہے یعنی روانہ ایک لفظ ہے۔ اسے توڑ کر پہلے ٹکڑے روا کو قافیہ اور دوسرے ٹکڑے "نہ" کو ردیف میں داخل کیا گیا ہے اس کو تحلیلی قافیہ معمولہ کہتے ہیں۔ بعض عروضیوں نے اسے عیوب قافیہ میں شمار کیا ہے۔ لیکن یہ ان کی زبردستی ہے۔ یہ تو ایک صنعت ہے اور شعراء اسے فخر سے استعمال کر کے شعر میں حسن پیدا کرتے ہیں یہاں بھی یہ صنعت خوب لطف دے رہی ہے"۔

بعد میں شاداں بلگرامی بھی ان کے اس خیال کی تائید کرتے ہیں کہ اردو شاعری میں قافیہ معمولہ ہنر سمجھا جاتا ہے اور اسے صنائع لفظیہ میں شمار کیا جاتا ہے۔

عیوب کلام غالب کے ضمن میں نشتر جالندھری نے خاص طور پر جس عیب کو اشعار غالب میں اجاگر کیا ہے وہ "تنافر" ہے یوں تو اس کی جانب دوسرے شارحین متقدمین میں سے نظم طباطبائی اور متاخرین

۱۔ روح غالب، نشتر جالندھری، ص ۹۰۔

میں سے شاداں بلگرامی نے بھی اشارہ کیا ہے لیکن جس کثرت سے نشتر جالندھری نے اس عیب کو کلام غالب میں تلاش کیا اس کی مثال کسی دوسرے شارح کے یہاں نہیں ملتی ۔ روح غالب کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ دیوان غالب میں بہت کم غزلیں ایسی ہیں جن میں عیب تنافر نہیں پایا جاتا ۔ چنانچہ نشتر جالندھری نے نہایت صراحت سے اس عیب کی جانب اشارہ کیا ہے ۔ مثلاً :

بتاؤ اس مژہ کو دیکھ کر ہو مجھ کو قرار
یہ نیش ہو رگ جاں میں فرو تو کیوں کر ہو

''اس شعر میں سخت تعقید ہے ، اس کی نثر یوں بنے گی ۔ اس مژہ کو دیکھ کر بتاؤ کہ یہ نیش رگ جان میں فرو ہو تو مجھ کو قرار کیونکر ہو ، اب مطلب صاف ہے ۔ فرماتے ہیں ، ان کی لمبی ،گھنی، لکیلی اور سیاہ پلکوں کو اچھی طرح دیکھ کر مجھے بتاؤ کہ جس عاشق کی رگ جان میں ایسا نشتر چبھ گیا ہو اسے کس طرح قرار آ سکتا ہے ۔ پہلے مصرع میں مژہ کی لا تقطیع میں گر گئی[۱] ''۔

اس قسم کی اصلی اور ملفوظی لا کا گرانا جائز نہیں ۔ نیز اتصال بعد سقوط (کر قرار) سے تنافر پیدا ہو گیا ہے''۔

اسی طرح انھوں نے بے شمار مواقع پر اس عیب کی جانب اشارہ کیا ہے ۔ مثلاً غالب کی مشہور غزل :

کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنج فغاں کیوں ہو ؟
نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو

میں انھوں نے چار اشعار میں تنافر کے عیب کی جانب اشارہ کیا ہے جو ظاہر ہے ایک غزل میں زیادہ ہے ۔

جہاں ایک طرف انھوں نے معائب و عیوب کلام غالب سے صرف نظر نہیں کیا وہاں ان کے اس رویے کی نشاندھی بھی ضروری ہے کہ وہ

---

۱ ۔ روح غالب ، نشتر جالندھری ، ص ۳۱۲ ۔

محاسن کلام غالب کو اجاگر کرنے اور داد دینے میں بھی کنجوسی سے کام نہیں لیتے مثلاً شعر :

تم ان کے وعدے کا ذکر ان سے کیوں کرو غالب
یہ کیا ؟ کہ تم کہو اور وہ کہیں کہ ''یاد نہیں''

کے متعلق لکھتے ہیں :

''اسے جادو بیان کہتے ہیں کہ ایک عام اور پرانے مضمون کو حسن ادا سے جدت اور تازگی بخش کر شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ۔

ع ورائے شاعری چیزے دیگر ہست

یہ چیزے دگر اسلوب بیان کی ہر سحر دلفریبی کے سوا کچھ نہیں''۔

غرض اسی طرح سے نشتر جالندھری نے کلام غالب کے دونوں پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے اور صرف اس انداز اور طریقہ کار کی بنیاد پر کہ معائب کلام غالب کو بھی بیان کیا ہے ان پر مخالف غالب کا الزام نہیں دھرنا چاہیے ۔ تاہم نشتر جالندھری کو وہ شہرت و مقبولیت حاصل نہ ہوئی جو نظم طباطبائی ، بیخود دہلوی ، سعید الدین ، عبدالباری آسی اور آغا باقر کا حصہ ہے ۔ جہاں تک شرح کے مقصد کا تعلق ہے تو اسے شارح پورا کرتا ہے اور تفہیم کلام غالب کا عمل اس شرح سے مکمل ہوتا ہے — دراصل شارح نے چونکہ ایک متوازن انداز اپنایا ہے اور جدت اور ندرت کی تلاش میں ادھر ادھر ہاتھ پاؤں نہیں مارے ہیں اس لیے ''تاویلاتی تازگی'' کا وہ احساس نہیں ہوتا جو اس قسم کی شروح میں محسوس ہوتا ہے ، جن میں غیر متعلق مباحث ہوتے ہیں ۔ مثلاً ان سے متصل خلیفہ عبدالحکیم کی شرح جو ''افکار غالب'' کے نام سے سامنے آتی ہے وہ اپنے اندر ندرت اور تازگی کا ایک احساس لیے ہوئے ہے ۔

عبدالرحمٰن بجنوری سے غالب پرستی کی ایک روایت شروع ہوتی ہے ۔ انھوں نے کلام غالب کو الہامی قرار دیا اور غالب کو دنیا بھر

---

۱ ۔ روح غالب ، نشتر جالندھری ، ص ۲۷۴ ۔

کے فلسفوں اور اعلیٰ خیالات کے پس منظر میں ابھارنے کی کوشش کی۔ خلیفہ عبدالحکیم کے یہاں فکری پس منظر اس درجہ مبالغہ آمیز تو نہیں لیکن اس کی سطح کچھ کم بھی نہیں۔ چنانچہ بجا طور پر ''افکار غالب'' کو اڑی حد تک اسی روایت کا احیاء تصور کرنا چاہیے جو بجنوری سے شروع ہوتی ہے۔

''افکار غالب'' میں شرح اشعار سے قبل تقریباً ستر صفحات پر مشتمل ایک مقدمہ ہے، جس میں کلام غالب کے فکری پہلو اور خاص طور پر غالب کے تعلق سے تصور وحدت الوجود پر سیر حاصل بحث کی گئی ہے اسی عہد میں یوسف سلیم چشتی دوسرے شارح ہیں جن کے یہاں اس سے اہی زیادہ وضاحت اور تفصیل کے ساتھ اس تصور پر بحث ہے لیکن اس تصور کے بارے میں ہر دو شارحین کا رویہ مختلف ہے (یوسف سلیم چشتی کی شرح پر بحث کرتے ہوئے اس اختلاف کو واضح کیا جائے گا)۔

جہاں تک ''افکار غالب'' کی شرح کے طریقہ کار کا تعلق ہے اس کے بارے میں پہلے یہ بات لکھی جا چکی ہے کہ اس طریقہ کار سے شرح نگاری کا حق ادا نہیں ہوتا - یہ اسلوب، شرح کے عام اسلوب سے مختلف ہے - چنانچہ مروج اسلوب شرح کاری کے پس منظر میں اس طریقہ کار کو کوئی فضیلت نہیں بلکہ غیر ضروری تفصیلات میں قاری کا الجھ جانا اس کی افادیت کو مشکوک کرنے کے لیے کافی ہے مثلاً مطلع سر دیوان کی شرح جو افکار غالب میں تقریباً ساڑھے چار صفحات پر مشتمل ہے شعر کی تفہیم کے عمل کو اتنی عمدگی سے مکمل نہیں کرتی جتنی نشتر جالندھری کے یہاں تین سطور سے — اور صرف یہی نہیں کہ خلیفہ عبدالحکیم کے یہاں غیر متعلق مباحث کثرت سے آ گئے ہیں بلکہ ان کے یہاں شعر کی شرح اہی درست نہیں۔ اس پھیلی ہوئی عبارت میں سے کوئی ایک ٹکڑا ایسا تلاش کرنا مشکل ہے جسے شعر کی تشریح میں پیش کیا جا سکے۔ بنیادی طور پر انھوں نے 'فنا' کا پہلو ہی نکالا ہے لیکن وہ بھی ایک الگ مفہوم میں کہ ''ہر موجود چیز شوخی' تحریر کی فریادی ہے لیکن باوجود اس کے فنا ہونا نہیں چاہتی، کیونکہ اس شوخی میں ایک طرح کی

دلکشی ہے[1]"۔

لیکن جیسا کہ اس شعر پر بحث کے دوران میں واضح کیا گیا 'فن' کا مفہوم سرے سے شعر میں داخل ہی نہیں، بلکہ ہجر و فراق کا مضمون ہے اور بقول نشتر جالندھری:

"مطلب یہ ہے کہ دنیا کی ہر چیز اپنے محبوب یعنی خالق سے جدا ہونے کے باعث ہجر کے رنج کی فریاد کر رہی ہے۔ یہاں تک کہ ہر تصویر نے بھی فریادی کا کاغذی لباس پہن رکھا ہے، خیال بھی بلند ہے اور انداز بیان بھی دلکش ہے[2]"۔

مطلع کی درست شرح یہی ہے اور باقی جن لوگوں نے اس سے ہٹ کر خیال آفرینی کی کوشش کی ہے وہ بالکل بے سود ہے، چاہے وہ نام کتنے بڑے اور علمیت کتنی زیادہ کیوں نہ ہو۔ دراصل خلیفہ عبدالحکیم کے یہاں تشریح کا یہ انداز عظمت غالب کو اجاگر کرنے کی وجہ سے ہے اور انہوں نے شروع میں ہی انتخاب کا جو عنوان تجویز کیا ہے، اس سے ان کے طرز فکر کا اندازہ کیا جا سکتا ہے "غالب کے منتخب حکیمانہ اشعار کی شرح" حکیمانہ کا لفظ پھر ان کے ذہن پر اس طرح چھا گیا کہ انہوں نے اشعار غالب میں سے دنیا بھر کے فلسفیانہ اور سائنسی علوم کو تلاش کر لیا — اس طرح سے عظمت غالب تو ظاہر ہو نہ ہو، خلیفہ عبدالحکیم کی فکری عظمت کا کسی حد تک اظہار ضرور ہو جاتا ہے کہ وہ اپنے عہد اور ماضی کے علمی پس منظر سے واقفیت رکھتے ہیں۔

خلیفہ عبدالحکیم نے کسی طرح شرح اشعار و افکار غالب کے پردے میں اپنے خیالات و افکار اور عصری علوم وغیرہ کو جمع کرنے کی سعی کی ہے۔ اس کا اندازہ تو شرح کے مطالعہ کے بعد ہی ہو سکتا ہے۔ لیکن

۱۔ افکار غالب، خلیفہ عبدالحکیم، ص ۷۷۔

۲۔ روح غالب، نشتر جالندھری، ص ۶۔

یہاں مثال کے طور پر ایک دو اشعار سے اس کی وضاحت کرنی ضروری سمجھتا ہوں -

میری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولا برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

کی شرح کرتے ہوئے انھوں نے ہیگل کا فلسفہ ، قرآن کریم کا نظریہ وجود اور کارل مارکس کا جدلیاتی نظام پیش کیا ہے اور پانچ صفحات پر اس کی تشریح کی ہے - ایک تو یہ فکری پس منظر بہر حال غالب کا نہیں ۔ چنانچہ غالب کے نام پر یہ سب کچھ پیش کرنا کچھ زیادہ درست معلوم نہیں ہوتا ۔ دوسرا ستم یہ کہ انھوں نے شدت جذبات اور خطیبانہ جوش میں بعض متضاد اور غیر متعلق باتیں بھی لکھ دی ہیں جن کا شعر کے مفہوم سے تعلق نہیں :

''ادھر دہقان کا خونِ گرم بجلیاں پیدا کر رہا ہے جو خرمن گندم کو تو نہیں لیکن ظالمانہ زمینداری اور جاگیرداری کے خرمن کو جلا دیں گی اور دوسری جانب کاریگروں اور مزدوروں کا خونِ گرم سرمایہ داری کے لیے برق افگن ہو رہا ہے[1] '' -

ملاحظہ فرمائیے کہ غالب کہتا ہے کہ خون گرم دہقان سے خرمن گندم جل جائے گا - جب کہ خلیفہ عبدالحکیم زمینداری اور جاگیرداری کا خرمن جلانے لگے ۔ یہ ممکن ہے کہ شعر میں جدلی نظام کو شناخت کیا جائے لیکن اس کا یہ اشتراکی اطلاق شارح کا خود ساختہ ہے اور شعر کے پردے میں گمراہ کن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے جب کہ اس کے مقابل نشتر جالندھری نے نہایت سیدھے سادھے انداز اور سادہ الفاظ میں شعر کی شرح کی ہے :

''خود میری تعمیر ہی میں اس کے برباد ہو جانے کی صورت پوشیدہ ہے - گویا میں وہ دہقان ہوں جس کی سرگرمی اور سخت محنت خود

---

۱ - افکارِ غالب ، خلیفہ عبدالحکیم ، ص ۹۷ -

اس کی خرمن کے لیے بجلی کا کام دیتی ہے یعنی اسے جلا کر بھسم کر دیتی ہے[1]"۔

شرح کاری کا یہ اسلوب و انداز جو خلیفہ عبدالحکیم اور اسی نوع کے دوسرے شارحین نے اختیار کیا ہے اس میں تاویل کا دروازہ کھلا ہے۔ شاعر کے مافی الضمیر کا اظہار نہیں ہو سکتا اور تفہیم ناقص رہ جاتی ہے۔ اس بنا پر اس طریق کار کو شرح نگاری کے لیے بہتر نہیں قرار دیا جا سکتا ہے۔

خلیفہ عبدالحکیم کے فکری مقام و مرتبہ اور حکیمانہ انداز تشریح کے پیش نظر اس بات کی توقع کرنی بے جا نہیں کہ وہ خیالات کی صحت اور درستی کے بارے میں بھی اپنی رائے دینے میں محتاط رہیں گے اور ایسے خیالات کی تائید نہیں کریں گے جن کی صحت کے بارے میں کلام ہو سکتا ہے۔ لیکن انھوں نے اشعار غالب کے زیر اثر ایسی امثال پیش کی ہیں جن کی ضرورت نہ تھی اور پھر غلط خیالات کی بیک وقت تائید اور تردید دونوں ملتی ہیں۔ مثلاً:

وفا داری بشرط استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانہ میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

"غالب اس شعر میں۔۔۔ کہتا ہے کہ میرے نزدیک — ایمان کی بنیاد وفا داری کا جذبہ ہے۔ یہاں فوراً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ وفا کی خوبی یا خرابی کا مدار اس پر ہونا چاہیے کہ کس مقصد کس چیز یا کس ہستی سے وفا برتی گئی ہے، اگر مقصود بلند ہے تو اس کے ساتھ وفا کا درجہ بھی بلند ہوگا۔ لیکن اگر مقصود ادنیٰ یا گمراہ کن ہے تو اس کے ساتھ جس شدت سے وفا برتی جائے گی اسی قدر انسان گمراہ ہوتا جائے گا۔ غالب نے اس خیال سے ہٹ کر یہاں ایک حکیمانہ نکتہ بیان کیا ہے کہ وفاداری کا جذبہ انسان کی سیرت کے اندر ایمان کی اساس ہے، اگر کسی موہوم معبود

۱۔ روح غالب، نشتر جالندھری، ص ۲۸۔

یا مقصود کے ساتھ بھی استوار اور پائیدار وفا ہو جائے تو یہ اس کا ثبوت ہے کہ ایک شخص کے اندر وفا کا جوہر موجود ہے۔۔۔ بے وفا انسان کا کسی مقصد پر ایمان نہیں ہوتا ، اگر یہ بنیاد کسی بنیاد سے وابستہ ہوکر قائم ہو گئی ہے تو آئندہ اس پر اچھی تعمیر حیات ہو سکتی ہے۔۔ سیرت میں اگر کسی طرح۔۔۔ استواری پیدا ہو گئی ہے تو اس کا رخ اعلیٰ اور اصلی مقاصد کی طرف پھیر کر اس سے عظیم الشان کام لیے جا سکتے ہیں[1] "۔

یہاں پہلی بات تو خود شعر غالب ہی میں قابل اعتراض ہے کہ ایک برہمن جس نے ساری زندگی بتوں کی پرستش ، خلوص اور وفا داری کے ساتھ کی اس کو یہ سزا کیوں دی جائے کہ مرنے کے بعد اس کو ان سے دور کر دیا جائے اور ایک ایسی جگہ لے جایا جائے جہاں نہ بت موجود ہیں اور نہ ان کی موجودگی پسندیدہ ہے ، اس طرح کعبہ گویا بت پرست کے لیے ایک سزا کی حیثیت رکھتا ہے ۔ جہاں تک خلیفہ عبدالحکیم کی شرح کا تعلق ہے تو اس میں بھی فکری تضاد اسی وجہ سے پیدا ہوا کہ شعر میں صداقت مسخ ہو گئی تھی ۔ جس کا خلیفہ عبدالحکیم کو بھی احساس ہوا اور ان کا ذہن اعلیٰ مقصد سے وفا داری کی جانب گیا ، لیکن پھر تاویل کا انداز اختیار کیا اور پھر بھی جب بات بنتے نہیں دیکھی تو مجبور ہوکر کہنے لگے کہ اعلیٰ مقاصد کی جانب رخ موڑا اور پھیرا جا سکتا ہے اور دراصل یہی شرح کی غلطی اور شارح کا تضاد ہے کہ جب رخ موڑ لیا گیا تو وفا داری اور استواری کہاں رہی اور اس طرح اگر ایک طرف شعر کی شرح درست نہ رہی تو دوسری طرف خلیفہ عبدالحکیم کی صحت فکر بھی اس شرح سے متاثر ہوئی کہ وہ حقیقت کا شعور وفاداری کی سطح پر نہیں رکھتے ۔

اس ساری بحث سے اب یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں رہا کہ خلیفہ عبدالحکیم نے افکار غالب کا سہارا لے کر دراصل اپنے افکار و نظریات بیان کرنے کی کوشش کی ہے اور چونکہ خیالات غالب کا خیال رکھنا بھی

---

۱ ۔ افکار غالب ، خلیفہ عبدالحکیم ، ص ۲۲۴-۲۲۶ ۔

ضروری تھا اس لیے وہ فکری استحکام بھی برقرار نہ رکھ سکے ۔ خلیفہ عبدالحکیم نے اس سوال کا جواب کہ کیا غالب کا کوئی مستقل فلسفہ ہے ، نفی میں دیا ہے ۔ لیکن غالب کے تعلق سے انھوں نے وحدت الوجود کے تصور پر سیر حاصل بحث کی ہے اور یہی انداز ان کے بعد شارح یوسف سلیم چشتی نے اختیار کیا ہے ۔ یوسف سلیم چشتی نے نہایت شرح و بسط سے اس تصور کے تمام پہلوؤں پر بحث کی ہے لیکن وحدت‌الوجود کے بارے میں ہر دو شارحین کے نقطہ نظر میں اختلاف ہے ۔ یوسف سلیم چشتی نے اس تصور کے اثبات کے لیے دلائل اور تاویلات پیش کرنے کی ہر دو طرح سے کوشش کی ہے ، جب کہ خلیفہ عبدالحکیم کے یہاں تشکیک کا رجحان غالب ہے ، غالب کے حوالے سے اور یوں بھی یوسف سلیم چشتی کے برعکس خلیفہ عبدالحکیم کا نقطہ نظر یہ ہے کہ وحدت الوجود ایک درست تصور نہیں ہے کیونکہ ایک تو یہ اسلام کی سیدھی سادھی توحید کے متعلق شکوک و شبہات کو ابھارنے والا اور الجھاؤ پیدا کرنے والا تصور ہے اور دوسرا یہ کہ اس کے تحت وحدت ادیان کا جو تصور پیدا ہوتا ہے اس سے اسلام کا انفرادی تشخص مجروح ہوتا ہے*۔

اگر تمام ادیان حقیقت مطلقہ تک رسائی کا یکساں ذریعہ ہیں تو ان الدین عنداللہ الاسلام کیا معنی رکھتا ہے ؟

---

* یوسف سلیم چشتی نے وحدت الوجود کے متعلق کافی عالمانہ انداز میں بحث کی ہے اور تصوف کی اصطلاحات کثرت سے استعمال کی ہیں ۔ جس کے باعث یہ تحریر عام قاری کی سمجھ سے بالاتر ہو گئی ہے ۔ ویسے بھی خود یہ تصور اس قدر الجھا ہوا ہے کہ اس کو نہ تو آسانی سے بیان کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی سمجھا جا سکتا ہے ۔ یہ عجیب بات ہے کہ اسلام کی توحید تو عرب کے بدوؤں کی سمجھ میں آ گئی لیکن بقول یوسف سلیم چشتی ''اس مسئلہ کی صحیح تعبیر کی دشواری کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ مولانا شبلی نعمانی جیسے فاضل نے نادانستگی میں اس کی وضاحت بالکل غلط طریق

تاہم اگر یہ بات تسلیم بھی کر لی جائے کہ یوسف سلیم چشتی نے وحدت الوجود کے تصور کو پوری طرح واضح کر دیا ہے اور ان کی

بقیہ حاشیہ :

ہر کی[1]"۔

خیال کیا جا سکتا ہے کہ اگر شبلی نعمانی جیسے عالم بھی اس تصور کو نہیں سمجھ سکے تو پھر اس سے اسلام کا کیا تعلق ہو سکتا ہے۔ ہمارے خیال میں یوسف سلیم چشتی کے تاویلی انداز کو نظرانداز کیا جائے تو شبلی نعمانی نے اس کی ترجمانی صحیح کی ہے اور وحدت الوجود سے عام طور پر وہی مراد ہے جو شبلی کے یہاں ہے۔ باقی سارا تاویلات کا وہ نظام ہے جو اس تصور کے منطقی نتیجے کو تسلیم کرنے سے ہچکچاہٹ کے باعث پیدا ہوا۔

شبلی نعمانی لکھتے ہیں :

"لیکن رفتہ رفتہ یہ خیال وحدت وجود کی حد تک جا پہنچا ، یعنی یہ کہ درحقیقت خدا کے سوا کوئی اور چیز سرے سے موجود ہی نہیں ہے یا یوں کہو کہ جو کچھ ہے خدا ہی ہے[2]"۔

اور اب ملاحظہ ہو یوسف سلیم چشتی کا وہ تاویلی انداز جس کے تحت وہ شبلی نعمانی کی اصلاح کرتے ہیں - ان کے خیال میں یہ جملہ یوں ہونا چاہیے تھا کہ :

"جو کچھ موجود ہے اگرچہ باعتبار وجود سب خدا ہی ہے مگر باعتبار ذوات خلق یا باعتبار تعینات کوئی شے بھی خدا نہیں ہے۔ . . اس نازک منطقی فرق کو ذہن نشین کرنے کے لیے ہم ایک دوسری مثال پیش کرتے ہیں کہ حضرات صوفیا یہ نہیں فرماتے کہ یہ کائنات جلوۂ ذات ہے ، بلکہ اس بات کو یوں فرماتے ہیں کہ

---

۱ - شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۱۶۷ -

۲ - ایضاً ، ص ۱۷۰ -

ساری بحث سے اس تصور کا اثبات ہو جاتا ہے۔ تب بھی غالب کے حوالے سے ان کی یہ بحث زیادہ قابل وقعت نہیں بنتی۔ کیونکہ اول تو یہ کہ غالب

بقیہ حاشیہ :

جلوہ ذات یہ کائنات ہے۔۔۔ دونوں جملوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ غور کیجیے جب آپ یہ کہتے ہیں کہ یہ کائنات تو آپ پہلے اپنے ذہن میں بھی اور سامع کے ذہن میں بھی کائنات کی ہستی کا اثبات کرتے ہیں۔ پھر اسے جلوۂ ذات قرار دیتے ہیں۔۔۔ کائنات جلوۂ ذات نہیں ہے کیونکہ کائنات کا بذات خود وجود ہی کہاں ہے جو اسے مبتداء قرار دیا جائے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ جلوۂ ذات یہ سبب تعینات بشکل کائنات نظر آ رہا ہے۔ چونکہ ذات (حق) فی الحقیقت موجود ہے۔

"اس لیے اس کا اثبات نہ خلاف عقل ہے نہ خلاف شرح"۔[۱]

یوسف سلیم چشتی کے اس خیال کہ کائنات کا اپنا وجود ہی کہاں ہے یعنی وہ موہوم اور فریب ہے کے برعکس خلیفہ عبدالحکیم کا یہ استدلال ملاحظہ ہو :

"موجودات کو اعتباری اور نیست کہنے کے باوجود بھی وجودی موحد اس کا قائل ہے کہ جو کچھ ہے وہ ایک ہی ذات کا شہود اور جلوہ ہے۔ لا موجود الا اللہ و لا مؤثر فی الوجود الا اللہ۔ اگر موجودات میں خدا ہی مؤثر فی الوجود ہے تو موجودات مطلقاً موہوم و معدوم نہیں ہو سکتے، بقول غالب :

ع اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے

عالم اگر صفات اللہ کا مظہر ہے تو وہ غیر اصلی نہیں ہو سکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ ہستی کو واحد سمجھنے والوں میں بھی ذات واجب الوجود اور عالم کے باہمی تعلق کی بابت بڑے بڑے اختلافات پائے جاتے ہیں[۲]"۔

---

۱ - شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ۱۷۰-۱۷۱ -

۲ - افکار غالب، خلیفہ عبدالحکیم، ص ۳۰ -

کے یہاں اثبات کے ساتھ ساتھ تشکیک کا رویہ بھی ملتا ہے جسے یوسف سلیم چشتی نے نہ صرف نظرانداز کیا ہے بلکہ اس کی تاویل بھی کی ہے*

حاشیہ:

* مثلاً یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔ جن سے واضح طور پر غالب کے یہاں وحدت الوجود کے بارے میں تشکیک کا عنصر ابھر کر سامنے آتا ہے۔ مگر یوسف سلیم چشتی نے ان اشعار میں بھی تاویلی انداز میں اس تصور کا اثبات کیا ہے:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟
شکنِ زلف عنبریں کیوں ہے
نگہ چشمِ سرمہ سا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے؟

"یہ ہنگامہ جو کائنات میں نظر آتا ہے اس امر کا متقاضی ہے کہ اشیائے مختلفہ کے وجود کو تسلیم کیا جائے، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ خدا کے سوا اور کوئی شے دراصل موجود نہیں ہے۔ اس لیے غالب نے اپنے استعجاب کو استفہام کے پیرائے میں پیش کیا ہے۔ یعنی استفہام سے ان کا مطلب استخبار نہیں ہے، بلکہ تعجب کا اظہار ہے... استعجاب کے پردے میں وہ اس حقیقت کو واضح کرنا چاہتے ہیں کہ خدا کی وحدانیت بذات خود عدیم المثال اس لیے حیرت انگیز ہے۔ کیوں؟ اس لیے کہ اس کی وحدت نہ جنسی ہے نہ نوعی، نہ عادی نہ اعتباری یعنی اس کی وحدت بھی اس کی ذات کی طرح فہم انسانی سے بالاتر ہے[1]"۔

---

[1] - شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۶۹۶ -

دوم یہ کہ انھوں نے ڈاکٹر عبادت بریلوی کی تائید میں لکھا ہے کہ :

"غالب نے تصوف کے مسائل محض رسماً یا تقلیداً نظم کیے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار میں نہ خواجہ میر درد کی سی تاثیر ہے اور نہ حضرت بیدل کی سی دلکشی ، نہ انداز بیان ہے نہ سوز و گداز ہے ، نہ لذت پرواز ہے ، اگر تصوف کا پرتو بھی پڑ جاتا تو میر مہدی مجروح کو یہ نصیحت کرنے والا کہ علی علی کہا کر اور فارغ البال رہا کر۔ خود ساری عمر انگریز انگریز نہ کرتا رہتا ۱ "۔

بقیہ حاشیہ :

تاویل کے اس انداز سے نہ صرف یہ کہ غالب کے اشعار کا مفہوم مسخ ہو گیا ہے بلکہ وحدت ذات کو فہم انسانی سے بالاتر قرار دے کر انھوں نے بالواسطہ گویا یہ ثابت کر دیا ہے کہ تصور وحدت الوجود کی تفہیم کے لیے انھوں نے جو دو اڑھائی سو صفحات لکھے ہیں۔ وہ بھی بے معنی ہیں۔ نیز جس خدا کی وحدت سمجھ ہی نہیں آئے گی ، اس کی وحدانیت پر کون ایمان لائے گا۔ اسی مسئلہ کی وضاحت اور اشعار کا صحیح پس منظر اور خود غالب کے فکری مغالطہ کی نشاندہی خلیفہ عبدالحکیم کی اس تحریر میں خوبی سے ملتی ہے :

"غالب پوچھتا ہے کہ جب تیرے سوا کچھ موجود نہیں تو پھر یہ مظاہر کہاں سے آ گئے ہیں پہلے وہ مظاہر کو معدوم فرض کر لیتا ہے پھر پوچھتا ہے کہ یہ معدوم موجود کیوں کر معلوم ہوتے ہیں لیکن جب مفروضہ ہی غلط ہے تو اس سے پیدا شدہ سوال کا معقول جواب کہاں سے آئے گا۔ پہلے کثرت کو وحدت کے منافی سمجھ لیا۔ پھر سر پیٹنے لگے کہ اس کثرت کا وحدت سے رابطہ قابل فہم معلوم نہیں ہوتا۔ قرآن کہتا ہے کہ عالم حقیقی ہے اور

---

۱ - شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۱۵۶ -

اگر یہ بات درست ہے اور واقعتاً درست ہے کہ غالب کا تصوف سے محض نظری تعلق تھا ۔ عملی زندگی میں اس کے اثرات بالکل نہیں ملتے تو پھر آخر یوسف سلیم چشتی کو اس قدر صفحات اثبات وحدت الوجود پر صرف کرنے کی کیا ضرورت تھی ۔

دراصل یوسف سلیم چشتی پر خود متصوفانہ فکر کا غلبہ ہے ۔ اسی وجہ سے انھوں نے یہ طولانی تمہید لکھی ہے اور پھر صرف یہی نہیں بلکہ شرح اشعار کرتے ہوئے بھی وہ معروضی نقطۂ نظر نہیں اپنا سکے بلکہ ان کی ساری شرح ان کے اسی مزاج اور فکر کے زیر اثر ہے ۔ جس سے غالب کی وہی یک رخی تصویر ابھرتی ہے جو یوسف سلیم چشتی پیش کرتے ہیں اور جو خود ان کے خیال کے مطابق بھی غالب کی حقیقی تصویر بھی نہیں ہے ۔ کیونکہ غالب کا وجودی پہلو محض نظری یا مصنوعی ہے ۔

اس سے قبل مولانا سہا کے بارے میں بھی یہ کہا گیا ہے کہ وہ تصوف کی جانب میلان کی وجہ سے تاویل کا شکار ہو جاتے ہیں ۔ لیکن مولانا سہا سے بھی زیادہ یہ رجحان چشتی کے یہاں ہے بلکہ افراط و تفریط تک پہنچا ہوا ہے ۔ ایسے اشعار کی شرح میں تاویل سے کام لیتے ہیں جہاں گنجائش بالکل نہیں ہوتی اور اسی غیر ضروری تاویلاتی انداز نے ان کی

بقیہ حاشیہ :

اس میں کچھ عبث و باطل نہیں اور ہر مظہر آیت الٰہی ہے ۔ خدائے حقیقی سے جو کچھ سر زد ہوتا ہے وہ حقیقی ہے ، غالب وجودی بن کر ایک غلط قسم کے خیال حیرت میں ڈوب جاتا ہے اور پوچھتا ہے کہ یہ سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں ۔ سیدھا جواب ہے کہ خدا خلاق ہے اور حسن آفرین ہے وہ بے صفات وحدت نہیں جو کچھ ہے اس کی شان خلاق میں سے ابھرتا ہے ۔ خلاق ایک صفت ذاتی ہے ، وہ خود شے نہیں ۔ لیکن تمام اشیاء اس سے ظہور میں آتی ہیں ۔ اس کی خلاق ہر شے میں موجود ہے لیکن خلاق خود شے نہیں بن سکتی''۔

---

۱ ۔ افکار غالب ، خلیفہ عبدالحکیم ، ص ۲۵۶ ۔

شرح کے حجم کو بڑھا دیا ہے ۔ اس اعتبار سے بھی یہ غلام رسول مہر کی شرح کے بعد آتی ہے ۔ یوسف سلیم چشتی کے اس رجحان پر تبصرہ کرتے ہوئے ناصرالدین ناصر لکھتے ہیں کہ :

"یہ بات مشاہدے میں آتی ہے کہ جہاں کوئی تصوف کا مسئلہ آتا ہے ، سہا اور چشتی بحث کو بہت طول دیتے ہیں اور بعض اوقات بلا ضرورت تدقیق سے کام لیتے ہیں[1] ۔"

اس طریق کار کا نقص یہ ہے کہ اشعار کا فکری پس منظر بدل جاتا ہے ۔ شارح شاعر کو زمین سے اٹھا کر آسمان کی بلندیوں پر لے جاتا ہے ۔ مجازی کو حقیقی رنگ دے دیتا ہے ۔ جس سے شاعر کے مزاج اور شعر کے مفہوم ہر دو کی تفہیم متاثر ہوتی ہے ۔ اس سے غیر ضروری طور پر ایک عامی کو ولی کے برابر بنا دیا جاتا ہے اور شاعر کی حقیقی سوچ اور اس کا انسانی روپ ماورائی حیثیت اختیار کر لیتا ہے ۔

نظم طباطبائی اور نشتر جالندھری کی طرح یوسف سلیم چشتی اغلاطِ شعرِ غالب کو ڈھونڈتے نظر نہیں آتے کہ موقعہ پائیں اور اعتراض جڑ دیں ۔ لیکن ان کا رویہ سہا ، بے خود اور آغا باقر کی طرح انفعالی بھی نہیں کہ عیوبِ کلام پر بھی دم سادھ لیں اور خاموشی سے گزر جائیں ۔ چنانچہ انھوں نے جہاں غالب کے فنی اور فکری محاسن کی داد دل کھول کر دی ہے اور کلامِ غالب کے اعلیٰ پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے وہاں انھوں نے غالب کے فنی اور فکری ہر دو طرح کے نقائص سے بھی صرفِ نظر نہیں کیا ۔ ان کی توجہ زیادہ تر غالب کے کلام میں اغلاق اور ابہام پر رہی ہے ۔ ان کے خیال میں یہی چیز "غالب ازم" بھی ہے ، مثلاً

شبنم بہ گلِ لالہ نہ خالی ز ادا ہے
داغِ دلِ بے درد نظر گاہِ حیا ہے

"چونکہ اس شعر میں غالب نے اپنے مفہوم کو ان الفاظ میں ادا

---

۱ ۔ دبستانِ غالب ، ناصر الدین ناصر ، ص ۳۰۳-۳۰۴ ۔

کیا ہے جن سے وہ مفہوم ظاہر نہیں ہوتا ۔ اس لیے شعر مغلق ہو گیا اور یہ اغلاق ہی "غالب ازم" یعنی ان کی خصوصیت ہے[1]۔"

یوں تو شرح اشعار سے قبل بھی یوسف سلیم چشتی نے غالب کی شعری خصوصیات اور مابعد شعراء پر غالب کے اثرات پر تفصیل سے بحث کی ہے ، تاہم ان کا یہ بھی خاص انداز ہے کہ وہ شرح اشعار میں بھی اکثر اشعار کے حوالے سے خصوصیاتِ کلامِ غالب بیان کرتے ہیں۔ اس طرح کا انداز دوسرے شارحین میں زیادہ نہیں ملتا ۔ غلام رسول مہر نے البتہ اس روش کو اپنایا ہے ۔

جہاں تک یوسف سلیم چشتی کے بنیادی مقصد کا تعلق ہے یعنی تفہیمِ کلام غالب تو اس میں شک نہیں کہ وہ اس مقصد میں بڑی حد تک کامیاب ہوئے ہیں۔ اس اعتبار سے یہ ایک نہایت عمدہ شرح ہے ۔ اگر ان کے متصوفانہ رجحان کی شدت والی تشریحات کو نظرانداز کر دیا جائے تو دوسری تشریحات ہر اعتبار سے قابلِ قبول ہیں ۔ مشکل الفاظ کے معنی لکھنے میں قناعت سے کام لیا گیا ہے لیکن اشعار کی شرح اس انداز سے کی گئی ہے کہ مشکل الفاظ کے معنی بھی واضح ہو جاتے ہیں اور شعر کا مفہوم بھی سمجھ آ جاتا ہے ۔ مشکل ترین اشعار کی شرح جو دراصل اس شرح کا جواز ہے* بھی ، نہایت کامیابی سے کی گئی ہے اور اکثر اشعار کے مطالب قابلِ قبول ہیں اور بعض اختلافی امور میں بھی ان کی رائے کو ترجیح دی جا سکتی ہے عبدالقادر سروری لکھتے ہیں :

---

*حاشیہ :

"ہندوستان اور پاکستان میں جس قدر شروح شائع ہو چکی ہیں میں نے ان سب کا بالاستیعاب مطالعہ کیا مگر مشکل ترین اشعار کا مطلب کسی شرح سے مجھ پر واضح نہ ہو سکا اگر یہ بات نہ ہوتی تو میں ہرگز شرح لکھنے کی جسارت نہ کرتا"۔

---

۱ - شرح دیوانِ غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۸۵۵ -

"چشتی کو شرح نگاری میں بڑی مہارت حاصل ہوگئی ہے۔ اقبال کی تقریباً ساری تصانیف کی شرحیں انھوں نے لکھی ہیں اور اپنی مہارت کو اس کے سرانجام میں ذوق سے زیادہ ایک تکنیک کے طور پر استعمال کیا ہے[1]۔"

لیکن مندرجہ بالا بحث سے یہ خیال بھی درست نہیں ہوگا کہ یوسف سلیم چشتی نے اشعار کے نئے مفاہیم دریافت کیے ہیں۔ اصل میں ضرورت نئے پن کی نہیں درست تفہیم کی ہوتی ہے۔ چنانچہ چشتی کے یہاں بھی بیشتر وہی مفاہیم ہیں جو متقدمین شارحین کے یہاں ہیں ان کے یہاں وضاحت و صراحت اور انداز تشریح نسبتاً بہتر ہے اور یہ ان کی شرح نگاری میں مہارت کے باعث پیدا ہوا۔ تاہم ایسے اشعار بھی موجود ہیں جہاں انھوں نے جدت اور تازگی کی تلاش میں صحتِ مفہوم کو متاثر کیا ہے۔ مثلاً:

گلشن میں بندوبست برنگ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقۂ بیرونِ در ہے آج

اس کی شرح تقریباً تمام شارحین سے الگ یوں کی ہے کہ:

"موسمِ بہار کے فیضان کی بدولت باغ کا کچھ اور ہی عالم ہے، ہر طرف دلآویزی کے سامان ہویدا ہیں۔ یہاں تک کہ حلقۂ بیرونِ در پر بہ اعتبارِ دل فریبی قمری کے طوق کا دھوکہ ہوتا ہے۔ یعنی اس میں بھی وہی دلکشی پیدا ہوگئی ہے جو قمری کے طوق میں قدرتی طور پر پائی جاتی ہے[2]۔"

لیکن اس مفہوم کو قبول کرنے میں "برنگِ دگر" اور "آج" کے الفاظ مانع ہیں کیونکہ موسمِ بہار کا پھیلاؤ تو کافی عرصے کا تقاضی ہے جب کہ یہاں "آج" کا لفظ اور "برنگِ دگر" کسی خصوصی انتظام کا اشارہ ہے۔ جو چشتی کی شرح سے واضح نہیں ہوتا، جب کہ شارحین نے ان الفاظ کا خیال رکھتے ہوئے شرح کی ہے۔

۱۔ غالب کے اردو کلام کی شرحیں، عبدالقادر سروری، ص ۱۰۰۔
۲۔ شرح دیوانِ غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۲۱۴۔

یوسف سلیم چشتی نے متقدمین شارحین کے استفادہ کا کوئی اقرار اور اظہار تو نہیں کیا ، لیکن شرح پر مولانا حالی اور نظم طباطبائی کے گہرے اثرات نظر آتے ہیں ۔ حسرت موہانی اور اثر لکھنوی سے بھی وہ کافی متاثر نظر آتے ہیں ۔ بیشتر مقامات پر انھوں نے مولانا معانی کو نقل کیا ہے اور دو چار مقامات پر اثر لکھنوی کے لئے مفاہیم بھی اپنے مفہوم کے ساتھ درج کیے ہیں ۔ کہیں کہیں دوسرے شارحین کے ان اعتراضات کو بھی نقل کیا ہے جہاں انھوں نے غالب پر اعتراض کیا ہے ۔ بعض مقامات پر اصلاحِ کلامِ غالب کی بھی کوشش کی ہے ۔ تاہم ایسے مقامات کم ہیں مثلاً :

ہم سخن تیشے نے فرہاد کو شیریں سے کیا
جس طرح کا کہ کسی میں ہو کمال اچھا ہے

نظم طباطبائی کا اعتراض نقل کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

" پہلے مصرعے میں گنجلک ہے اور دوسرے میں تنافر ۔ تین کاف یعنی "کا کہ کسی" متصل آ گئے ہیں اور مضمون بھی کچھ نہیں ہے" ... اگر دوسرے مصرعے کو یوں پڑھا جائے "جس طرح کا بھی کسی میں ہو کمال اچھا ہے" تو تنافر کا عیب دور ہو جائے گا "۔

اس میں شک نہیں کہ اصلاح بہت عمدہ کی گئی ہے لیکن یہ اصلاح دیتے وقت نشتر جالندھری کی شرح ان کے سامنے نہیں رہی ہوگی ، ورنہ کثرتِ نقائص کو دیکھ کر یوں ایک آدھ مصرعہ کی اصلاح کے بارے میں نہ سوچتے ۔

یوسف سلیم چشتی کی شرح میں ایک انفرادی خصوصیت جو بعد میں منظور احسن عباسی کے یہاں نظر آتی ہے (اور ان کی شرح میں بھی منظور احسن عباسی کے مشورہ سے ہے) یہ ہے کہ ہر شعر کی شرح کے آخر میں " بنیادی تصور " کو چند الفاظ میں تحریر کرتا ہے ۔ جس سے شعر کی تفہیم اور اس کے مرکزی خیال کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے ۔

---

۱ ۔ شرح دیوانِ غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۲۳۰ ۔

تاہم دونوں شارحین کے یہاں بعض اشعار کے مرکزی تصورات میں بھی اختلاف ملتا ہے جس کا ذکر منظور احسن عباسی کی شرح پر بحث کے دوران کیا جائے گا۔

دوسرے شارحین کے علاوہ ایک آدھ مقام پر یوسف سلیم چشتی نے نیاز فتح پوری کی شرح بھی نقل کی ہے۔ یہ شرح رسالہ 'نگار' کے کسی ارچے سے نقل کی گئی ہے کیونکہ نیاز کی شرح کتابی شکل میں بعد میں شائع ہوئی۔ نیاز فتح پوری کا رویہ نہ صرف یہ کہ یوسف سلیم چشتی سے مختلف ہے بلکہ مومن دہلوی کی طرف داری کے باعث کچھ جارحانہ سا محسوس ہوتا ہے اور نظم طباطبائی کی یاد تازہ کرتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ انھوں نے موقع محل کے مطابق اغلاط و عیوبِ کلام غالب کو اجاگر کرنے میں کوتاہی نہیں برتی۔ فکری اور فنی ہر دو طرح کے اعتراضات انھوں نے کلامِ غالب پر کیے ہیں لیکن جس عیب پر ان کی نگاہ زیادہ پڑی ہے وہ مبالغے کا حد سے بڑھا ہوا عنصر ہے جسے وہ ناگوار مبالغہ سے تعبیر کرتے ہیں۔

نیاز فتح پوری اپنی شرح کا جواز پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اکثر طلبا میرے پاس آئے اور انھوں نے غالب کے بعض اشعار کا مفہوم مجھ سے دریافت کیا تو مجھے یہ دیکھ کر افسوس ہوا کہ ان کے اساتذہ نے جو مفہوم ان کو بتایا ہے وہ بہت الجھا ہوا ہے اور طلبا کا ذہن و دماغ آسانی سے اسے قبول نہیں کر سکتا۔ بنا براں مجھے خیال ہوا کہ غیر ضروری مباحث میں الجھے بغیر اگر سادہ الفاظ میں غالب کے مشکل الفاظ کا مفہوم ظاہر کر دیا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا"[1]۔

جہاں تک متقدمین شارحین سے استفادے کا سوال ہے، اس ضمن میں انھوں نے شارحین کے نام تو نہیں گنوائے لیکن ان کی تحریریں اس بات کا ثبوت ہیں کہ شارحین کی خاصی بڑی تعداد ان کے مطالعہ میں رہی ہوگی۔ شارحین پر ان کا بنیادی اعتراض یہ ہے کہ وہ غالب کے اشعار میں

۱۔ مشکلاتِ غالب، نیاز فتح پوری، ص ۳۔

غیر ضروری تدقیق اور تاویل سے کام لیتے ہیں ۔ لکھتے ہیں :

”اس میں شک نہیں کہ شارحینِ غالب نے اپنے ذوق کے لحاظ سے کافی ژرف نگاہی سے کام لیا ہے ۔ بعض نے لفظی و لغوی تحقیق کو سامنے رکھا ، بعض نے اس عقیدے کی بناء پر کہ غالب کے کلام میں کسی خامی کا پایا جانا ممکن ہی نہیں اس کے بے شمار بے معنی اشعار میں بھی کھینچ تان کر کوئی نہ کوئی مفہوم پیدا کرنے کی کوشش کی ہے ۔ بعض شارحین ایسے بھی ہیں جن کو غالب کا ہر شعر حکمت اور فلسفہ نظر آیا اور اس کی شرح و تفسیر میں وہ غالب سے زیادہ ناقابلِ فہم ہوکر رہ گئے ۔ بعض شرحوں میں بہت اختصار و اجمال پایا جاتا ہے اور بعض میں زیادہ اطناب ، ان شرحوں کے ہوتے ہوئے بھی ایک معتدل قسم کی شرح کی ضرورت یقیناً باقی تھی[۱] ۔“

نیاز فتح پوری کے اس عمومی اور سرسری تبصرے میں صحت و صداقت تو موجود ہے لیکن اس تبصرے سے یہ اندازہ نہیں ہو سکتا کہ خاص طور پر ان کا ہدف کون ہے ، تاہم اس کی زد میں طرفدارانِ غالب آتے ہیں ۔ جب کہ کلامِ غالب پر تنقید کا جو انداز انھوں نے اپنایا ہے اس سے وہ نظم طباطبائی کی روایت میں شامل ہو جاتے ہیں اور یہی روایت آگے حسرت موہانی ، جوش ملسیانی ، نشتر جالندھری اور یوسف سلیم چشتی تک چلی جاتی ہے ۔

نیاز فتح پوری کی شرح کے مطالعہ سے ان پر متقدمین شارحین کے اثرات کا سراغ لگایا جا سکتا ہے ۔ بعض مقامات پر انھوں نے ایسی تشریحات قبول کی ہیں جن میں کسی قدر اختلاف ہے اور بعض کسی شارح سے مخصوص نہیں ۔ ان تشریحات سے ان کے استفادے کا اندازہ ہوتا ہے مثلاً یہ شعر کہ :

تیرے خیال سے روح اہتزاز کرتی ہے
بہ جلوہ ریزیٔ باد و بہ پر فشانیٔ شمع

---

۱ - مشکلاتِ غالب ، نیاز فتح پوری ، ص ۴ ۔

کی شرح میں انھوں نے "بہ" کو تسمیہ قرار ہے ۔ اس سے پہلے صرف نظم طباطبائی ہی "بہ" کو تسمیہ کہتے ہیں ۔ جب کہ دوسرے شارحین اسے تشبیہی سمجھتے ہیں ۔ اسی طرح اس شعر کی :

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفس رنگ
اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے

کی شرح سے یادگارِ غالب کے مطالعہ کا احساس ہوتا ہے جس میں انھوں نے حالی کے بیان کردہ مفہوم کو رد کر کے تشریح کرنے کی کوشش کی ہے ۔ یہ انداز چونکہ پہلی بار اثر لکھنوی نے اپنایا ہے اس لیے وہ بھی مطالعہ میں رہے ہوں گے ۔ یوں تو ان کے بیان کردہ مفاہیم ایسے نہیں جو ان سے قبل شارحین کے یہاں نہ ملتے ہوں ۔ تاہم انھوں نے اشعار کی شرح کرتے ہوئے نہایت عمدگی سے ایک اپنا اسلوب و انداز بنایا ہے جس پر کسی کی چھاپ نظر نہیں آتی ۔ جہاں تک اشعارِ غالب پر ان کے اعتراضات کا تعلق ہے تو ان میں سے بعض تو روایتی ہیں لیکن بعض لئے بھی ہیں اعتراضات کرنے اور عیوبِ کلام اجاگر کرنے میں وہ کوئی لگی لپٹی نہیں رکھتے چنانچہ تعقید ، ایہام ، تکلف و تصنع، تشبیہہ و استعارہ ، دور از کار تخیل ، قافیہ اور ردیف کا غلط استعمال اور مضامین کا ہلکا پن ، غرض فنی اور فکری ہردو طرح کے اعتراضات انھوں نے غالب پر کیے ہیں ۔ مثلاً :

ہیں بسکہ جوشِ بادہ سے شیشے اچھل رہے
ہر گوشۂ بساط ہے سر شیشہ باز کا

لکھتے ہیں :

"نہ مفہوم لطیف ، نہ تشبیہ و استعارہ قابلِ تعریف[1] "۔

واں کرم کو عذر بارش تھا عناں گیرِ خرام
گریہ سے یاں پنبۂ بالش کفِ سیلاب تھا

---

۱ ۔ مشکلاتِ غالب ، نیاز فتح پوری ، ص ۲۰ ۔

لکھتے ہیں :
"شعر میں ناگوار مبالغے کے سوا کچھ نہیں[1]"۔

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تیری شہرت ہی سہی

"اس غزل میں ردیف (ہی سہی) کا استعمال آسان نہ تھا اور مطلع کے دوسرے مصرعہ میں غالب بھی ردیف کا صحیح استعمال نہ کر سکے۔ "ہی سہی" ہمیشہ اس وقت استعمال ہوتا ہے جب کسی نامناسب یا گری ہوئی بات کو بدرجۂ مجبوری تسلیم کر لیا جائے، غالب جب اپنے عشق کا اظہار کرتے ہیں تو معشوق بگڑ کر کہتا ہے کہ یہ عشق نہیں وحشت ہے غالب یہ سن کر معشوق سے کہتے ہیں۔ چلو عشق نہیں وحشت ہی سہی لیکن اس سے تو انکار ممکن نہیں کہ میری یہی وحشت تمھاری شہرت کا باعث ہے — اس مفہوم کے پیش نظر دوسرے مصرعہ میں ردیف کا استعمال صحیح نہیں۔ کیونکہ موقعہ طنز یہ انداز میں ہی "تیری" شہرت تو ہے" کہنے کا تھا۔ نہ کہ "شہرت ہی سہی" کا[2]۔"

یہ اور اسی نوعیت کے دوسرے اعتراضات نیاز فتح پوری کے یہاں ملتے ہیں اور یہ اعتراضات کچھ اس لیے بھی درست ہیں کہ یہ زیادہ تر ان اشعار پر مشتمل ہیں جو غالب کے نمائندہ اشعار نہیں اور نہ ان پر عظمتِ غالب کا انحصار ہے۔ یہ اسی نوع کے اشعار ہیں جن کے بارے میں حامد حسن قادری نے لکھا ہے کہ یہ ایسے اشعار ہیں غالب کے علاوہ اگر کسی اور کے ہوتے تو کوئی آنکھ اٹھا کر نہ دیکھتا لیکن اس بحث سے یہ اندازہ کرنا بھی درست نہیں کہ کلام غالب کے ساتھ نیاز فتح پوری نے یکسر معاندانہ رویہ اختیار کیا ہے اس میں شک نہیں کہ ان کی شرح میں یہ پہلو کچھ غالب ہے تاہم انھوں نے کلام غالب

---

۱ - مشکلاتِ غالب، نیاز فتح پوری، ص ۲۳ -
۲ - ایضاً، ص ۹۹ -

کی موقع و محل کے مطابق تعریف و تحسین بھی کی ہے مثلاً :

نفی سے کرتی ہے اثبات تراوش گویا
دی ہے جائے دہن اس کو دم ایجاد "نہیں"

"معشوق کے دہن کو معدوم کہتے ہیں اور یہ بھی مانی ہوئی بات ہے کہ اس کے دہن سے ہمیشہ "نہیں، نہیں" نکلتی ہے اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ اس کے دہن کا اثبات حروف نفی (نہیں نہیں) سے ہوتا ہے یعنی اگر وہ ہر بات پر "نہیں" نہ کہتا تو ہمیں اس کے دہن کا پتہ بھی نہ چلتا۔

نہیں سے ہاں یا عدم سے وجود کا اثبات بڑے لطیف انداز میں کیا گیا ہے[۱]"۔

اسی طرح :

ظلمت کدہ میں میرے شب غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیل سحر سو خموش ہے

کے بارے میں لکھتے ہیں۔

"غالب کی یہ غزل، غزل بھی ہے اور مرثیہ بھی اور دونوں حیثیتوں سے بہت کامیاب ہے اگر اس کے دوسرے تیسرے اور چوتھے شعر کو نکال دیا جائے تو پوری غزل مرثیہ ہو جاتی ہے جس میں "عہد بہادر شاہ ظفر" کی تصویر نہایت حسرت آمیز لب و لہجہ میں کھینچی گئی ہے[۲]"۔

یوں تو اثر لکھنوی نے بھی کہیں کہیں غالب کے کلام میں رنگ مومن کی نشاندھی کی ہے لیکن نیاز فتح پوری نے کثرت سے اس امر کا ذکر کیا ہے۔

---

۱ - مشکلات غالب، نیاز فتح پوری، ص ۸۰،
۲ - ایضاً، ص ۱۱۱ -

"نیاز فتح پوری کے مرتبہ و مقام سے یہ توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ ایسے مقامات پر بحث کریں گے اور اپنی رائے کا اظہار کریں گے جن کے بارے میں اختلافات واضح ہیں ۔ مثلاً مطلع سر دیوان ، جس کو نظم طباطبائی بے معنی تک کہہ چکے تھے ۔ لیکن انھوں نے ایسے اشعار پر بھی کوئی خصوصی توجہ نہ دی ۔ اسی طرح انھوں نے بہت کم کہیں ایک آدھ مقام پر ہی شارحین کے درمیان اختلاف کا ذکر کیا ہے مثلاً مولانا حالی سے اختلاف کیا ہے ورنہ عموماً وہ محض اپنی شرح بیان کرنے پر اکتفا کرتے ہیں ، پھر مطلع سر دیوان کی شرح میں بھی انھوں نے نا استواری اور فنا کا پہلو تلاش کیا ہے ، جو درست نہیں"۔

نیاز فتح پوری کے متصل بعد جو جزوی شرح شامل مطالعہ ہے وہ وجاہت علی سندیلوی کی "نشاط غالب" ہے شارح کوئی باقاعدہ ادبی شخصیت نہیں اور نہ غالب کی شرح لکھنے کا کوئی منصوبہ ہی ان کے سامنے تھا ۔ وہ پیشے کے اعتبار سے وکیل ہیں لیکن غالب کے مطالعہ کا شوق اس شرح کا محرک ہوا "غالب کو پڑھتے پڑھتے مجھے بھی ان کے متعلق لکھنے کا شوق پیدا ہوا — غالب کے بعض ایسے اشعار پر جن کے متعلق بعض شارحین کے بتائے ہوئے مطالب سے میں نے اپنے آپ کو متفق نہیں پایا ، میں نے اخبارات اور رسائل کے لیے چند مضامین لکھے اور پھر اسی شوق نے کچھ اور ترقی کی تو رفتہ رفتہ یہ کتاب مرتب ہو گئی[۲]"۔

نیاز فتح پوری اور اس نوع کے دوسرے شارحین کے برعکس ان کا رویہ کلام غالب کے بارے میں ہمدردی بلکہ جانبداری کا ہے ۔ وہ ایسے ناقدین اور شارحین کی آرا کو اہمیت نہیں دیتے جو کلام غالب میں عیب تلاش کرتے ہیں ۔ غالب کے بارے میں ان کی رائے کا اندازہ مندرجہ ذیل

---

۱ - مشکلات غالب نیاز فتح پوری ، ص ۵ ۔
۲ - نشاط غالب ، وجاہت علی سندیلوی ، ص ۲۱ ، ۲۲ ۔

التباس سے بخوبی ہو سکتا ہے۔

''میں غالب پرستی کے فیشن میں نہیں۔ غالب کو اپنی بساط بھر سمجھنے کی کوشش کر کے اس کا طرفدار بنا ہوں۔ بلکہ سچ پوچھیے تو اندھی تقلید اور فیشن کی ریس سے میں اس قدر متنفر ہوں کہ جب میں نے زیادہ تر لوگوں کا رجحان غالب کی طرف دیکھا تو میں نے پہلے اس کے معترضین ہی کو پڑھنے کی کوشش کی، لیکن ان کے پاس سوائے اس کے کچھ نہ ملا کہ غالب کو مشکل اور مغلق کہتے تھے (غالباً انھوں نے غالب کے مشکل مغلق اشعار کے رموز و نکات اور حسن معنی پر غور کرنا ضروری نہیں سمجھا۔ یا پھر ان کے مقابلتاً آسان کلام کو بالکل ہی نظر انداز کر دیا) غالب مہمل کہتے تھے (غالب کا ایک شعر بھی مہمل نہیں)، غالب کے یہاں بعض مقامات پر تعقید لفظی اور تنافر ہے اور انتخاب الفاظ صحیح نہیں انھوں نے بعض غلط الفاظ کا بھی استعمال کیا ہے''[1]۔

معترضین کے جس قدر اعتراضات انھوں نے نقل کیے ہیں۔ یہ اور اس کے علاوہ بھی دوسرے عیوب شارحین اور ناقدین نے کلام غالب سے نکالے ہیں اور یہ کہ ان کے اشعار پر مشکل اور مغلق ہونے کا الزام بھی دھرا ہے اور ان باتوں میں کسی حد تک صداقت بھی ہے، بلکہ خود ان کی تشریحات بھی غالب کی مشکل پسندی کا نتیجہ ہے۔ اس پس منظر میں یہ کہنا کہ غالب کا ایک شعر بھی مہمل نہیں، انتہا پسندی ہے۔

اس شرح کے شروع میں مشہور غالب شناس امتیاز علی عرشی کا ایک خط بھی شامل ہے جو دراصل دیباچے کا متبادلہ ہے۔ انھوں نے بھی شارحین کے اس رویہ پر کہ وہ اشعار غالب کے ساتھ تاویلی انداز اختیار کرتے ہیں تنقید کرتے ہوئے درست کہا ہے کہ

''غالب کے اشعار کے ساتھ دشمنوں ہی نے نہیں، دوستوں نے بھی انصاف نہیں کیا، چونکہ غالب تہہ دار شعر کہنے کے عادی تھے اس

۱۔ نشاط غالب، وجاہت علی سندیلوی، ص ۲۰۔

لیے اس کے شارحین نے ہر ہر شعر میں "تہہ" نہیں تہہ در تہہ" کی تلاش کی ہے اور بسا اوقات ایسے ایسے لقطے ایجاد و اختراع فرمائے ہیں کہ ناطقہ سر بہ گریباں کہ اسے کیا کہیے"۔

نشاط غالب جو صرف ساٹھ (۶۰) اشعار کی شرح ہے اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں غالب کے حکیمانہ یا فنی خوبیوں کے حامل اشعار کے برعکس اس کے اختلافی اشعار پر بحث کی گئی ہے — اس طرح یہ اپنی نوع کی دوسری جزوی شروح مثلاً افکار غالب (خلیفہ عبدالحکیم) اور روح غالب (صوفی تبسم) وغیرہ سے بہتر ہے۔ اثر لکھنوی کی شرح سے بھی اس کا پلہ اس لحاظ سے بھاری ہے کہ شارح نے دوسرے شارحین کو کثرت سے نقل کیا ہے لیکن ہر ایک کا حوالہ موجود ہے اور اس انداز سے الگ الگ واضح طور پر تشریح نقل کی گئی ہیں کہ کثرت تشریحات سے پیدا ہونے والا الجھاؤ یہاں موجود نہیں — پھر صرف یہی نہیں کہ متذکرہ بالا شارحین کی طرح دوسرے شارحین کو نقل کرنے پر اکتفا کیا ہے۔ بلکہ اکثر مقامات پر ان کی شروح کی اغلاط بھی واضح کی ہیں یا اپنے اختلافات کا جواز دیا ہے اور باقاعدہ تنقید کی ہے۔ اکثر شارحین کے یہاں یہ رویہ نہایت الجھن کا باعث بنتا ہے کہ وہ محض دوسرے کی شرح بھی نقل کر دیتے ہیں — اس طریقہ سے دوسروں کی شرح سے آگاہی تو ہو جاتی ہے لیکن اغلاط کا علم نہیں ہوتا —

وجاہت علی سندیلوی نے متقدمین میں سے جن شارحین سے استفادہ کیا ہے اور جن کی شروح نقل کی ہیں ان کی تعداد کافی ہے ، ان میں میں شوکت میرٹھی ، واجد دکنی ، مولانا حالی ، نظم طباطبائی ، حسرت موہانی ، مولانا سہا ، بیخود دہلوی ، نظامی بدایونی ، سعید الدین احمد ، اثر لکھنوی ، بے خود موہانی ، نیاز فتح پوری ، عبدالباری آسی اور یوسف سلیم چشتی شامل ہیں۔ یہ تعداد اس لحاظ سے مزید اہم بن جاتی ہے کہ یہ ایک جزوی اور صرف ساٹھ اشعار کی شرح ہے جب کہ بعض اشعار نسخہ حمیدیہ میں سے بھی انتخاب کیے گئے ہیں جو مروجہ کلام نہیں اور اس کے

۱۔ نشاط غالب ، وجاہت علی سندیلوی ، ص ۲۵ ۔

متعلق شارحین کا کام بھی زیادہ نہیں — اس قدر شارحین کا تذکرہ مکمل شروح میں نہیں علاوہ ازیں اس شرح کی ایک انفرادی خصوصیت یہ بھی ہے کہ کہیں کہیں حاشیہ میں امتیاز علی عرشی نے بھی اپنے اختلاف مفاہیم درج کیے ہیں —

لیکن اپنی ان تمام تر خصوصیات کے باوجود خود شرح اشعار میں ایسی کوئی نمایاں چیز نہیں جس کی وجہ سے اس شرح کو کوئی منفرد مقام دیا جا سکے ۔ انھوں نے اشعار کی شرح میں یا تو متقدمین شارحین سے اتفاق کیا ہے یا اختلاف اور ہر دو صورت میں شرح پہلے سے موجود ہے، پوری کتاب میں محض ایک تشریح ایسی ہے جو اس سے قبل کسی شارح کے یہاں موجود نہیں اور وہ بھی وجاہت علی سندیلوی کی نہیں بلکہ امتیاز علی عرشی کی ہے — اور یہ عجیب اتفاق ہے کہ میرے استاد محترم نذر صابری نے مجھے خاص طور پر اس شعر کی یہی شرح بتائی تھی جس کی بعد میں عرشی کی شرح سے تصدیق ہوگئی اور وہ شعر ہے :

پوچھتے ہیں وہ کہ غالب کون ہے
کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا

عام طور پر شارحین نے اس کی یہ شرح کی ہے کہ وہ تجاہل عارفانہ سے کام لے کر پوچھتے ہیں کہ غالب کون ہے ۔ جیسے وہ غالب کو جانتے نہ ہوں اور ایسے میں کوئی بتائے کہ ہم کیا بتائیں کہ غالب کون ہے جب کہ حالت یہ ہے کہ ساری زندگی ان کے ساتھ بسر کی — لیکن امتیاز علی عرشی نے لکھا ہے کہ :

"غالب کے پہلے مصرعہ میں لفظ غالب کو تخلص نہ قرار دیا جائے تو ایک مطلب یہ بھی نکلتا ہے کہ بتاؤ ہم تم میں کون غالب ہے، دوسرے پر ، یعنی عشق و حسن میں کس کو غلبہ حاصل ہے اب اگر جواب میں کہا جائے کہ میں غالب ہوں تو یہ بات مناسب نہیں اور دوسری شق واقعہ کے خلاف ہے[1]" ۔

---

۱ ۔ نشاط غالب ، وجاہت علی سندیلوی ، ص ۷۲ ۔

لیکن خود شارح کے یہاں مفاہیم کی جدت یا تازگی موجود نہیں دوسروں کے خیالات ہی کو اپنے الفاظ میں بیان کیا ہے بلکہ بعض اوقات تو وہ بھی درست نہیں مثلاً مطلع سر دیوان کے بارے میں انھوں نے نظم طباطبائی پر تنقید کی اور نظم کے علاوہ سعید، آسی، سہا، بیخود دہلوی، اثر لکھنؤی، نیاز فتح پوری اور سلیم چشتی کی تشریحات نقل کی ہیں مگر خود وہی مطلب لکھا ہے جس میں بے ثباتی کے پہلو کو ابھارا گیا ہے۔ حالانکہ اس میں ہجر و فراق کا مضمون غالب ہے۔ اس شرح میں محاکمہ کا جو طریقہ اختیار کیا گیا ہے وہ درست ہے۔ لیکن بعض اوقات وہ ایسے فیصلے بھی دیتے ہیں جن کو تسلیم کرنے میں تامل ہوتا ہے۔ مثلاً:

تیرے وعدے پر جیے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا

پر آرگس نے اعتراض کیا تھا کہ شعر درج ذیل فارسی شعر کا چربہ ہے:

ہم از وفا مدار، بدہ وعدۂ کہ من
از ذوق وعدہ تو بہ فردانمی رسم

آرگس کا اعتراض: ”میلی نے کہا تھا کہ وعدہ کر اور ایفائے عہد کا خیال ہی نہ کر۔ ادھر تو نے وعدہ کیا ادھر خوشی سے ہمارا دم نکلا۔ بالکل یہی خیال غالب کے یہاں ہے مگر میلی کے یہاں قبل وعدہ ہے اور یہاں بعد وعدہ[۱]“۔

آرگس کی اس بات سے مولانا بے خود موہانی پوری طرح متفق ہیں اور وہ غالب کے شعر کو سرقہ تو ارد کی بجائے فارسی شعر کا ترجمہ قرار دیتے ہیں اور ظاہر ہے کہ ہر دو اشعار میں خیال ایک ہی ہے جب کہ

۱۔ نشاط غالب، وجاہت علی سندیلوی، ص ۱۳۔

وجاہت علی سندیلوی کا خیال ہے کہ ''میری مودبانہ گذارش ہے کہ یہ شعر توارد کی تعریف میں ہرگز نہیں آتا دونوں میں بالکل جدا گانہ بات کہی گئی ہے اور دونوں کے مجموعی تاثر میں بڑا فرق ہے[۱] ''۔

اس تنقید کی شدت ''بالکل'' اور ''بڑا فرق'' ایسے الفاظ ہی سے ظاہر ہے تاہم وہ تعصب میں اس حد تک آگے چلے جاتے ہیں کہ شعر کی انفرادیت کے لیے غلط مطالب بھی قبول کر لیتے ہیں۔ مثلاً آسی کا یہ مطلب بھی ان کے لیے قابل قبول ہے کہ :

''ہم تیرے وعدہ کرنے سے جئے تو تو نے یہ سمجھ کر جھوٹ جانا کہ اگر ہمارے وعدہ کا اعتبار ہوتا تو تجھے شادی مرگ ہو جاتی''۔

اس طرح ایک اور شعر :

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے بہلانے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

کے بارے میں متقدمین شارحین کی شرح نقل کرتے ہیں اور شارحین نے اس شعر کی درست شرح لکھی ہے کہ جنت دراصل عام افراد کی تسلی خاطر کا ایک ذریعہ ہے۔ جس طرح سہانی امیدوں کے سہارے انسان مشکل لمحات سے گزر جاتا ہے۔ اسی طرح جنت انسان کو بہلانے کے لیے ایک تصور محض ہے ورنہ اس کا کوئی حقیقی وجود نہیں۔ لیکن شارح اس مفہوم کو قبول نہیں کرتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اگر عام مفہوم کو قبول کیا جائے تو ''لیکن'' کا لفظ شعر میں برمحل نہیں لگتا۔ چنانچہ انھوں نے اس لفظ کی ادائیگی پر بہت سے مفاہیم کی بنیاد رکھی ہے کہ

''ہم کو جنت کی حقیقت معلوم ہے (یعنی وہ کچھ بھی نہیں محض ایک واہمہ ہے) لیکن... اس کو بتانے سے فائدہ ؟ یا ہماری سنے گا کون ؟ مذہبی عقائد کو ٹھیس لگے گی یا عوام کا ایک سہارا ختم

۱۔ نشاط غالب ، وجاہت علی سندیلوی ، ص ۳۲۔

ہو جائے گا یا کار خیر کی تحریک ختم ہو جائے گی — ہم کو جنت کی حقیقت معلوم ہے (وہ مادی آسائش کی جگہ نہیں ہے) لیکن ... زاہد جو اس سے مادی آسائش کی توقعات لگائے بیٹھا ہے، ہماری بات پر کب کان دھرے گا — ہم کو جنت کی حقیقت معلوم ہے لیکن... ہم بتانا نہیں چاہتے اور صرف یہی کہنے پر اکتفا کرتے ہیں کہ دل کو خوش رکھنے کو غالب کا یہ خیال اچھا ہے، وغیرہ وغیرہ [۱]"۔

اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ بعض اوقات شارحین اپنی ذہنی پرواز کی رسائی دکھانے کے لیے تاویل کا کیسا نظام بنا دیتے ہیں۔ بتانے سے فائدہ، مذہبی عقائد کو ٹھیس لگنا، ہماری کون سنے گا، عوام کا سہارا ختم ہونا، کار خیر کی تحریک ختم ہونا، ہم بتانا نہیں چاہتے، غرض وہ عجیب و غریب مفاہیم اپنے ذہن سے اختراع کیے ہیں جن کا شعر سے کوئی تعلق نہیں۔ پھر جنت کے تصور کو ٹھیس تو پہنچ ہی گئی، جب کہا گیا کہ دل کو خوش رکھنے کے لیے یہ خیال اچھا ہے۔ اس مصرعہ میں یہ مفہوم کھل کر سامنے آ جاتا ہے کہ جنت وغیرہ تو کیا ہوگی، بس دل کو خوش رکھنے کا ایک خیال ہے اور اسی حوالے سے پہلے مصرعہ کا مفہوم ہوگا کہ ہمیں علم ہے کہ جنت کی کوئی حیثیت یا وجود نہیں — اور یہی معنی ہیں جو اکثر شارحین نے کیے ہیں اور یہی درست بھی ہیں۔

توارد اور سرقہ کی جو بحث اثر لکھنؤی کی شرح کے تذکرے کے دوران اٹھائی گئی تھی وہ مسئلہ یہاں بھی موجود ہے تاہم شارح کا رویہ اثر لکھنؤی کے برعکس ہے۔ شارح نے تقریباً تمام ایسے مقامات پر یہ رائے دی ہے کہ غالب کا شعر انفرادی فکر کا نتیجہ ہے نہ کہ متقدمین شعرا کا سرقہ یا توارد۔ اسی طرح اثر لکھنؤی کے یہاں موازنہ میر و غالب میں اگر میر کا پلہ بھاری تھا تو وجاہت علی سندیلوی نے فیصلہ غالب کے حق میں دیا ہے۔ چنانچہ شعر:

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہمسفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

---

۱ - نشاط غالب، وجاہت علی سندیلوی، ص ۱۲۰ -

جب کہ میر کا شعر ہے کہ:

عشق ان کو ہے جو یار کو اپنے دم رفتن
کرتے نہیں غیرت سے خدا کے بھی حوالے

ان اشعار کو وہ ایک دوسرے کے مماثل خیال نہیں کرتے۔ نیز ان کی رائے ہے کہ

"میر کا شعر جو اپنی جگہ پر کافی رنگین اور پر لطف نظر آتا ہے، غالب کے بھرپور پہلودار شعر کے مقابلے میں بہت پھیکا پڑ جاتا ہے۔۔۔ حسن معنی کے علاوہ حسن بیان میں بھی میر کا شعر غالب کے شعر سے بہت پیچھے رہ جاتا ہے۔۔۔ انھوں (غالب) نے میر جیسے یگانہ روزگار کے اپنائے ہوئے مضمون پر بھی طبع آزمائی کی تو اسے فرش سے عرش پر پہنچا دیا[1]"۔

ظاہر ہے کہ یہ رائے ایک طرح کی انتہا پسندی ہے جس کی وجہ سے انھوں نے اشعار میں عرش اور فرش کا فرق دریافت کیا اور یہ انتہا پسندی یا غالب پرستی ان کا مجموعی رویہ ہے ورنہ میر کا شعر غالب کے شکوہ بیان کے مقابل سادہ بیانی کی اچھی مثال ہے۔

ان کی غالب پرستی کی اس لہر میں میر جیسے شاعر ہی نہیں بہہ گئے بلکہ جس نے بھی غالب کے کلام میں کہیں کسی غلطی یا نقص کی جانب اشارہ کیا ہے، اسی پر کڑی تنقید کی ہے۔ نیاز فتح پوری کا تو کیا ذکر، یوسف سلیم چشتی پر بھی انھوں نے بھرپور تنقید کی ہے یہ ایسے مقامات ہیں جہاں یوسف سلیم چشتی نے غالب کے اشعار کو مشکل یا مغلق بتایا ہے۔ مثلاً:

دل خوں شدۂ کشمکش حسرت دیدار
آئینہ بدست بت بدمست حنا ہے

۱۔ نشاط غالب، وجاہت علی سندیلوی، ص ۱۰۵۔

یوسف سلیم چشتی نے لکھا :

"یہ شعر بھی غالب کے مغلق ترین اشعار میں ہے"۔

وجاہت علی سندیلوی اس کے جواب میں لکھتے ہیں :

"میں مودبانہ عرض کروں گا کہ اگر شعر مغلق ہے تو اس کی یہ شرح اس سے کہیں زیادہ مغلق ہے۔ ۔ ۔ درحقیقت شعر مغلق ہرگز نہیں ہے بلکہ متشابہات جمع ہو جانے کی وجہ سے اس کے کئی معنی پیدا ہو گئے جو سب کے سب زور دار اور پر لطف ہیں [۱]"۔

ان کا یہ کہنا تو بجا ہے کہ یوسف سلیم چشتی کی شرح تو مغلق ہے اور ذوق سلیم پر گراں گزرتی ہے لیکن شعر میں اغلاق سے انکار کرنا درست نہیں کیونکہ شارحین کو اسی اغلاق کے باعث دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا اور متضاد مفاہیم پیدا ہوئے۔ خود انھوں نے جو متشابہات کے باعث بہت سارے مفاہیم کا ذکر کیا ہے تو ان کا اشارہ بیخود موہانی کے بیان کردہ مفاہیم کی جانب ہے جنھوں نے اس شعر کے چھ معنی بتائے ہیں جن میں سے اکثر درست نہیں۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ وہ بے خود موہانی سے اس قدر متاثر ہیں کہ ان کے غلط مفاہیم کو نقل کر کے بھی ان پر کسی قسم کی تنقید نہیں کرتے بلکہ اس انداز سے پیش کرتے ہیں کہ جیسے وہ انہیں درست سمجھ رہے ہوں۔ اس شعر کی شرح میں بھی بے خود موہانی کے یہاں مفاہیم کی اغلاط موجود ہیں جنھیں نظرانداز کیا گیا اور دلچسپ بات یہ ہے کہ یوسف سلیم چشتی کے جس مفہوم پر انھوں نے تنقید کی ہے وہ بھی بیخود موہانی نے لکھا ہے۔ مثلاً :

یوسف سلیم چشتی : "بت بدمست کے ہاتھ میں جو آئینہ ہے اسے آئینہ مت سمجھو بلکہ حنا سمجھو یعنی آئینہ نہیں بلکہ حنا ہے"۔

---

[۱]۔ نشاطِ غالب، وجاہت علی سندیلوی، ص ۱۵۸۔

بے خود موہانی : ''حنا اس بدمست کے ہاتھ میں آئینہ بنی ہوئی ہے۔
آئینہ کو بے حس و حرکت ہونے کی بناء پر حنا کہنا
یا حنا کو معشوق کی محویت کے اعتبار سے آئینہ قرار
دینا وہ انداز تکلم ہے جو وہبی شاعروں کے سوا
کسی کو نصیب نہیں ہوتا''۔

طرف داری غالب کا جو رویہ شارح نے اختیار کیا ہے اس کی پیدائش بھی بےخود موہانی کے اثرات کے تحت ہی ہوئی ہوگی کیونکہ سرقہ یا توارد کی جو بحث بے خود موہانی نے ''آرگس*'' کے جواب میں کی ہے وہ اس سے بے حد متاثر ہیں اور غالب کے ایسے تمام اشعار کو جنھیں اثر لکھنؤی یا آرگس نے سرقات یا توارد قرار دیا ہے بیخود موہانی کے تتبع میں وہ انھیں انفرادی فکر کا کرشمہ خیال کرتے ہیں۔

اثر لکھنؤی اور وجاہت علی سندیلوی نے بھی نسخہ حمیدیہ کے بعض اشعار کی شرح لکھی ہے اور ہر دو شارحین نے آخر میں غالب کے اشعار کا انتخاب بھی دیا ہے جو ان کے اپنے ذوق کا ترجمان ہے۔ خلیفہ عبدالحکیم، اثر لکھنؤی اور وجاہت علی سندیلوی نے شرح کاری کا جو طریقہ اختیار کیا ہے یہ جزوی شروح ہی میں ممکن ہے۔ کیونکہ مکمل شرح میں اگر یہ وضاحتی انداز اختیار کیا جائے تو پھر شرح ہزاروں صفحات لے لے گی لیکن اس کے باوجود مکمل شروح میں بھی بعض مشکل اور اختلاقی اشعار کی شرح میں یہی وضاحتی انداز ملتا ہے مثلاً وجاہت علی سندیلوی کے بعد کے شارح شادان بلگرامی کے یہاں بعض اشعار میں بحث و مباحثے کا وہی انداز ہے جو جزوی شروح میں ملتا ہے یا اس سے پہلے نظم طباطبائی کے یہاں نظر آتا ہے یہاں بات قابل ذکر ہے کہ شادان بلگرامی اپنی شرح میں نظم طباطبائی سے زیادہ متاثر نظر آتے ہیں۔ ابتداء میں انہوں نے مروجہ شروح پر ایک سرسری نظر ڈالی ہے اور نظم طباطبائی

---

* (فرضی نام جس سے رسالہ نگار میں مضمون لکھا گیا اور غالب پر سرقہ توارد کا الزام دھرا گیا)

کی شرح سے مدد لینے کا اقرار کیا ہے بلکہ ایک مقام پر لکھا ہے کہ اس کی غیر موجودگی میں وہ شرح ہی نہ لکھ سکتے۔ علاوہ ازیں بیشتر مقامات پر غالب پر نظم طباطبائی کے اعتراضات کو تسلیم کیا ہے - نیز عبدالباری آسی یا کسی دوسرے شخص نے جہاں نظم طباطبائی پر تنقید کی ہے تو اس کا دفاع کیا ہے - نظم طباطبائی کے تنقیدی رویے پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

''جناب نظم جو تسامحات اور لغزشیں جناب غالب سے ہوئی ہیں ان کو دکھاتے ہیں اور مدح بھی اس حد کی کرتے ہیں جس سے مافوق مدح ممکن نہیں - ریویو اور انتقاد کے یہی معنی ہیں۔ یہ بالکل دیانت کے خلاف ہے کہ اعتراضات کو برا کہنے سے تعبیر جائے اور مداحی کا ذکر بھی نہیں کرتے ہیں[1]''۔

عبدالباری آسی نے نظم طباطبائی پر اعتراضات کیے کہ انھوں نے لکھنؤ کی طرفداری کی اور دلی والوں کو گھٹایا ۔ گویا دلی اور لکھنؤ مقابلہ کیا ہے اور اپنی ہمہ دانی پر فخر کیا ہے - اس کے جواب میں وہ لکھتے ہیں :

''اپنی ہمہ دانی پر جناب نظم نے کبھیں فخر نہیں کیا اگر کرتے تو بے جا نہ ہوتا ان کی ہستی دوسروں کے لیے فخر کا باعث تھی - جناب آسی کو جناب نظم سے کیا نسبت ؟[2]''

شرح اشعار سے قبل ہی انھوں نے 'تسامحات مذلات غالب'' کے عنوان سے معائب و محاسن پر بحث کی ہے عیوب کلام میں الفاظ غیر ضروری ، تنافر ، خلاف اردو زبان ، عروضی اغلاط غریب و غیر مانوس الفاظ اور توالی اضافات وغیرہ کا ذکر کیا ہے اور صرف یہی نہیں بلکہ شرح میں بھی

---

۱ - روح المطالب شادان بلگرامی ، ص ۱۴ -

۲ - ایضاً ، ص ۱۴ -

موقع محل کے مطابق معائب و محاسن کلام غالب کو اجاگر کیا ہے ۔ یہیں انھوں نے انتخاب اشعار غالب بھی دیا ہے ۔

اس شرح کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ شارح نے اپنے حالات زندگی، اپنے شاگردوں کی تعداد و تفصیل اور شرح میں جا بجا غیر متعلق انداز میں اپنا کلام بھرنے کی کوشش کی ہے اور اس کا جواز وہ ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں :

"ناظرین ہرگز یہ خیال نہ کریں کہ معاذ اللہ میں ان اشعارکو تقابل میں پیش کر رہا ہوں ۔ کہاں غالب ایسا باکمال شاعر اور کہاں میں تک بند ۔ زمین کہیں آسمان کے مقابل ہو سکتی ہے ۔ صرف یہ خیال ہے کہ اگر شرح مقبول ہوئی تو اس کی بدولت یہ چند اشعار نہیں بلکہ چند موزوں اشعار میری حماقت کی یادگار باقی رہ جائےگی[1]"۔

ابتداء ہی میں انھوں نے مرزا غالب "ماخوذ از یادگار غالب" کے عنوان سے غالب کے حالات زندگی لکھے ہیں ۔ لیکن حالی کے غالب کے مذہب* کے بارے میں بیان کو نہ صرف رد کیا ہے بلکہ اس کے خلاف دلائل و شواہد بھی پیش کیے ہیں ۔

---

۱ - روح المطالب ، شادان بلگرامی ۔

* اس مرحلہ پر یہ بات بتانی بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ شارحین کے درمیان غالب کے مذہب کے بارے میں بھی بحث موجود ہے اور کلام غالب کے مطالب کی طرح اس میں بھی اختلاف ہے مثلاً حالی نے غالب کو تفضیلی لکھا ہے ۔ نیز ان کی رباعی شہعت کی تردید میں دی ہے :

جن لوگوں کو ہے مجھ سے عداوت گہری
کہتے ہیں مجھے رافضی و دہری
دہری کیونکر ہو کہ ہووے صوفی
شیعی کیونکر ہو ماوراء النہری

دراصل مرزا کے مذہب کا مسئلہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا لیکن خود شارحین کا مذہب اور عقائد شرح اشعار پر اثر انداز ضرور ہوتے ہیں اور اس طرح سے بعض اوقات غیر متعلق اشعار کو بھی مذہبی مسائل کے

بقیہ حاشیہ :

اس پر بحث کرتے ہوئے شادان بلگرامی لکھتے ہیں :

''جو لوگ مرزا کے طرز مزاج اور طریق کلام سے ناآشنا ہیں ، کہیں گے کہ مرزا نے بادشاہ کے حضور میں اپنا اثر و رسوخ جتانے کے لیے اپنا مذہب غلط بیان کیا ، لیکن یہ بات نہیں ۔ وہ اس طرح کی باتیں بادشاہ کو خوش کرنے اور لوگوں کو خوش کرنے اور ہنسانے کے لیے کرتے تھے کیونکہ دربار میں ایک متنفس بھی ایسا نہ تھا جو مرزا کو شیعی یا تفضیلی نہ جانتا ہو[1]'' ۔

اس طرح مذہب گویا غالب کی نگاہ میں اتنی اہمیت نہ رکھتا تھا کہ کسی خاص توجہ کا مرکز بن سکے لیکن ساتھ ہی انھوں نے غالب کا وہ خط دیا ہے جس سے واضح طور پر شیعت کا اظہار ہوتا ہے اور جس میں امامت کو منصوص من اللہ قرار دیا ہے ۔ یوسف سلیم چشتی نے بھی شیخ محمد اکرام اور مالک رام کے حوالے نقل کیے ہیں جن سے مرزا کی شیعت کا اظہار ہوتا ہے ۔ اس کے برعکس خلیفہ عبدالحکیم کا خیال ہے کہ :

''اسلامی فرقوں کے لحاظ سے غالب کا آبائی مذہب سنی تھا ۔ ماوراء النہر کے ترکوں کی نسل میں سے تھا جو کثر سنی ہوتے ہیں۔ سنی اور شیعہ کا جھگڑا استحقاق خلافت کی بناء پر شروع ہوا ۔ اگر حضرت علیؓ خلافت کے زیادہ اہل اور مستحق ہوتے تو پہلے خلیفہ بھی ہوتے ۔ لیکن ابوبکرؓ اس لحاظ سے افضل تھے لہذا وہ برحق خلیفہ اول مقرر ہوئے ۔ شیعان علیؓ ، حضرت علیؓ کو افضل اور وصی رسول مانتے ہیں ۔ اس قصے کا دین اسلام کی اصلیت

---

۱ ۔ روح المطالب ، شادان بلگرامی ، ص ۶ ۔

ثبوت میں استعمال کیا ہے ۔ مثلاً :

آسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دو چار ہوتا

بقیہ حاشیہ :

سے کوئی واسطہ نہیں ۔ مملکت میں صدارت کے انتخاب کا جھگڑا دہن کیسے ہو سکتا ہے[1] ''۔

غالب کے مذہب کے بارے میں مثنوی '' دمغ الباطل '' کا قصہ شادان بلگرامی نے بھی لکھا ہے اور خلیفہ عبدالحکیم نے بھی جو بادشاہ کی بیماری کے بعد شفایابی اور بادشاہ کے شیعہ مشہور ہونے کی خبر کی تردید کرتی ہے یہ مثنوی غالب نے لکھی اور لکھنؤ کے مجتہد الاثر کے جواب میں کہا کہ میں ملازم ہوں، الفاظ میرے ہیں مضمون حکیم احسن اللہ خان کا ۔ لیکن اس پر بھی خلیفہ عبدالحکیم نے استدلال کیا ہے کہ :

''اس قصے میں غور طلب بات یہ ہے کہ غالب اگر کٹر اور راسخ الاعتقاد شیعہ ہوتے اور ان کے دوست ان کو ایسا سمجھتے تو خلاف تشیع مثنوی کیوں لکھتے ۔ یا کوئی دوسرا ان سے تقاضا ہی کیوں کرتا ۔ فارسی نظم و نثر عمدگی سے لکھنے والے دلی میں کثرت سے موجود تھے ان میں کسی سے بھی یہ انشاء پردازی کرائی جا سکتی تھی ۔ ایسے سنی علماء ازروئے عقیدت بڑے جوش بیان سے کام لیتے ۔ غالب کو اس کام کے لیے منتخب کرنا اور اس بات پر آمادہ ہو جانا یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ اس حصے کو کوئی اہم دینی اصول نہیں سمجھتے تھے کسی دوست یا بزرگ نے یوں کہا تو یوں لکھ دیا اور ووں کہا تو ووں لکھ دیا[2] ''۔

غالب کے مذہب کے بارے میں خلیفہ عبدالحکیم کی یہ رائے زیادہ وزنی ہے اس کی تائید پروفیسر حمید احمد خان کے اس انٹرویو سے ہوتی

---

۱ ۔ افکار غالب ، خلیفہ عبدالحکیم ، ص ۳۵ ۔
۲ ۔ افکار غالب ، خلیفہ عبدالحکیم ، ص ۳۷ ۔ ۳۸ ۔

شادان بلگرامی لکھتے ہیں :

”فرقہ معتزلی اور شیعہ اثناء عشری دنیا اور آخرت دونوں میں دیدار خدا کے قائل نہیں۔ شاید اسی مسئلے کو نظم فرمایا ہو“۔

بقیہ حاشیہ

ہے جو انھوں نے بگا بیگم سے لیا۔ ان کے اس سوال کے جواب میں کہ غالب کا مذہب کیا تھا؟ بگا بیگم نے جواب دیا۔

”ان کے مذہب کا کیا ٹھکانہ، جہاں بیٹھے اسی مذہب میں ہو گئے!“

غالب کے مذہب کے بارے میں ناصر الدین ناصر نے بھی لکھا ہے اور مرزا کے ایسے اشعار پیش کیے ہیں جو شیعہ عقیدے سے مطابقت نہیں رکھتے :

یارانِ رسولؐ یعنی اصحاب کبار
ہیں گرچہ بہت خلیفہ ہیں ان میں چار
ان چار میں سے ایک سے ہو جس کو انکار
غالب وہ مسلمان نہیں ہے زنہار

یارانِ نبیؐ سے رکھ تو لا باللہ
ہر ایک کمال دین میں ہے یکتا باللہ
وہ دوست نبیؐ کے اور تم ان کے دشمن
لاحول ولاقوۃ الا باللہ

ناصرالدین ناصر ہی نے آگرہ کے ایک ماہوار رسالے کے حوالے سے غالب کے زیورِ اسلام اتارنے اور فری میسن میں شامل ہونے کا انکشاف بھی کیا ہے اور آخر میں یہ متوازن رائے دی ہے کہ :

”غرض کہ آپ جس قدر بھی تفصیل اور گہرائی میں جائیں گے مرزا کو صلح کن اور انسان دوست ہی پائیں گے اور انسان دوستی اگر خدا دوستی کا ذریعہ ہو سکتی ہے تو مرزا سے بڑا خدا دوست بھی کوئی کم ہی ملے گا“۔

شادان کی یہ رائے اس لیے غلط ہے کہ شعر مذہب کے بجائے تصوف کا پس منظر رکھتا ہے اور شعر میں اثبات وحدت الوجود کی کوشش کی گئی ہے کہ خدا کو کوئی نہیں دیکھ سکتا کیونکہ وہ تو اپنی ذات میں اکیلا اور بے مثل ہے اس جیسا کوئی دوسرا وجود نہیں۔ اگر اس میں دوئی کا خفیف سا شائبہ بھی ہوتا تو ضرور کہیں نہ کہیں نظر آ جاتا۔ لیکن اس کی ذات تو غیریت اور دوئی سے بہت بالا ہے پھر اسے ظاہری آنکھوں سے کون دیکھ سکتا ہے۔ اسی طرح اس شعر میں صفت کے اطلاق پر اختلاف کہ موصوف کون ہے، مذہبی رجحانات کی تشریحات پر اثراندازی کا واضح ثبوت ہے کہ

کل کے لیے کر آج نہ خست شراب میں
یہ سوئے ظن ہے ساقیٔ کوثر کے باب میں

شادان بلگرامی کا خیال ہے کہ:

"ساقیٔ کوثر" حوضِ کوثر سے شراب پلانے والے حضرت علی اسداللہ الغالب علیہ السلام ہیں جب کہ دوسرے شارحین مثلاً یوسف سلیم چشتی اور غلام رسول مہر وغیرہ ساقیٔ کوثر سے رسولِ اکرم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم مراد لیتے ہیں"۔

جہاں شادان بلگرامی کی شرح کے انداز کا تعلق ہے تو بنیادی طور پر اس پر لسانی مباحث کا رنگ غالب ہے اور یہ رنگ نظم طباطبائی کی تقلید اور دفاع کا نتیجہ ہے۔ یعنی ایسے مقامات پر جہاں نظم طباطبائی نے کلامِ غالب پر اعتراضات کیے ہیں اور کسی دوسرے شارح یا مثلاً زیادہ تر عبدالباری آسی نے ان کو رد کرنے کی کوشش کی ہے تو شادان بلگرامی نے ایسے مقامات پر بحث کے بعد فیصلہ دیا ہے۔ بعض اوقات وہ خود بھی کسی مسئلہ کی تصریح و توضیح کی ضرورت محسوس کرتے ہیں تو بلا جھجھک طول طویل بحثیں چھیڑ دیتے ہیں۔ چنانچہ نظم طباطبائی اور عبدالباری آسی کی طرح شادان بلگرامی کی شرح بھی غیر ضروری اور غیر متعلق مباحث سے بھری پڑی ہے بلکہ شادان بلگرامی میں یہ عیب کچھ زیادہ ہی ہو جاتا ہے جب وہ اپنی غزلوں اور اشعار کو باقی رکھنے کے خیال سے نقل کرنا شروع کر دیتے ہیں۔

ان کی شرح کے اسلوب اور حلِ لغت لکھنے کے انداز پر عربی اور فارسی زبان کے اثرات اس قدر غالب ہیں کہ بعض اوقات بلکہ اکثر اوقات اصل لفظ سے ان کا حل یا شرح مشکل ہو جاتی ہے۔ وہ نہایت بھاری بھرکم اور عربی فارسی کے ثقیل الفاظ لانے کے علاوہ غیر ضروری تفصیلات میں چلے جاتے ہیں جس سے لغت بوجھل ہو جاتی ہے بلکہ ایک عام قاری کے لیے ناقابلِ فہم بھی۔ حلِ لغت کا یہ انداز ابتداء میں شوکت میرٹھی کے یہاں ملتا ہے وہ بھی غیر متعلق معنی لکھنے سے پرہیز نہیں کرتے۔ شادان بلگرامی کے اندازِ لغت کی یہ مثال ملاحظہ ہو:

جراحت تحفہ، الماس ارمغاں، داغِ جگر ہدیہ
مبارک باد اسد غم خوارِ جانِ درد مند آیا

"ارمغان: بہ فتح الف میم مفتوح بھی، مضموم بھی۔ رہ آورد، وہ تحفہ جیسے کوئی مسافر اپنے دوست یا اقرباء کے لیے وقتِ واپسی لائے۔ الماس در زبانِ پہلوی، الماس و الماس بمعنی (ہیرا) یونانی میں آواماس اور فارسی میں ماس کہتے ہیں۔ عربوں نے الف و لام النجم (بمعنی ثریا کی طرح) لازم کر کے معرب کر لیا ہے (از رسالہ کا وہ جو برلن سے نکلتا تھا اور اس نے مخزن الادویہ سے نقل کیا۔ تحفہ بضم نادر کمیاب اور قیمتی شے جو پیش کش کی جائے، ہدیہ: عربی میں بتشدید یاء تحتانی۔ اہل فارس بتخفیف استعمال کرتے ہیں۔ پیشکش Gift, Present, Offering۔ مپشک نمک۔ ہیرا زخم کو بڑھا دیتے ہیں اور ہیرے کی کنیاں آنتوں کو کاٹ دیتی ہیں۔ اسد شیر، اسد اللہ خاں غالب کا نام ہے۔ ایک اور شاعر کا تخلص اسد نکل آیا تو انہوں نے غالب سے اپنا تخلص بدل لیا۔ غم خوار: غم کھانے والا۔ رنجیدہ۔ وہ شخص جو دوسروں کے غم کو دیکھ کر کڑھے۔ غم الحزن و الکرب عربی میں بتشدید میم ہے[1]"۔

---

۱ - روح المطالب، شادان بلگرامی، ص ۹۸ -

اور یہی نہیں کہ انھوں نے لغت کا حل لکھنے کے لیے یہ طریقہ اختیار کیا ہے بلکہ غیر ضروری تفصیل کی وجہ سے ان کی شرح میں طوالت اور الجھاؤ بھی پیدا ہو گیا ہے۔

اس شرح کا سب سے دلچسپ پہلو اشعارِ غالب پر اصلاح کا وہ رجحان ہے جو کسی بھی دوسری شرح سے زیادہ ہے۔ اس میں شک نہیں کہ نظم طباطبائی کے یہاں اعتراضات بھی کافی ہیں۔ نشتر جالندھری نے بھی عیوب کلام کو اجاگر کیا ہے اور کہیں کہیں اشعار پر اصلاح بھی تجویز کی ہے لیکن شاداں بلگرامی کا تو ایک معمول سا ہے کہ جہاں شعر کے معنی سمجھنے میں دشواری ہوئی یا فارسی اردو کی آمیزش غیر متوازن نظر آئی تو انھوں نے جھٹ سے اپنا مصرعہ لگا کر اصلاح کر ڈالی۔ صرف مطلع سر دیوان کی ہی اصطلاح اور اس کو بامعنی بنانے کے لیے انھوں نے تین مصرعے تجویز کیے ہیں۔ لکھتے ہیں:

"اگرچہ نقش کے لحاظ سے لفظ تحریر اور معشوق ہونے کی وجہ سے لفظ شوخی متناسب الفاظ ہیں مگر معنویت دور ہو جاتی ہے۔ جب تک کہ اس شعر میں کوئی لفظ اظہارِ شوق اور تقربِ الٰہی کے لیے اور نفرت دنیا کے لیے نہ ہو۔ لفظ تحریر جو قافیے میں آ پڑا ہے سب سے زیادہ مخل معنی ہے میں اطلس میں ٹاٹ کا پیوند لگاتا ہوں۔ اربابِ کمال اگر پسند کریں تو خیر ورنہ مردود تو ہے ہی: ع

نقش فریادی ہے کس ہستیٔ غم تاثیر کا

نقش فریادی ہے کس کی دوری دلگیر کا

نقش فریادی ہے کس کے ہجر دامن گیر کا[1]"

قطع نظر اس امر کے کہ اگر اربابِ کمال پسند کریں بھی تو یہ مصرعے غالب کے شعر میں متبادل کے طور پر تجویز نہیں کیے جا سکتے۔ مگر اس قدر وضاحت ضروری ہے کہ خطوطِ غالب میں خود غالب کی جو شرح ملتی ہے، اس میں غالب نے ہجر و فراق کو شعر کا بنیادی

۱۔ روح المطالب، شاداں بلگرامی، ص ۹۳۔

مفہوم قرار دیا ہے ۔ اس حوالے سے شادان کا دوسرا اور تیسرا مصرعہ شرح سے ہم آہنگ ہے ۔ شادان بلگرامی نے نظم طباطبائی کے اثر سے نکل کر درست شرح لکھی ہے اور اکثر شارحین کی طرح اس میں فنا کا مفہوم تلاش نہیں کیا ۔

ایک اور اصلاح ملاحظہ ہو ۔ حیرت ہوتی ہے کہ غالب کے اس شعر میں جو فکری مغالطہ تھا ، اس کی جانب کسی شارح کی توجہ کیوں نہ گئی ۔ یہاں تک کہ یوسف سلیم چشتی کی بھی نہیں جو عام طور پر متصوفانہ اشعار پر کافی بحث و تمحیص کرتے ہیں اور خود اس شعر کی شرح میں بھی انھوں نے دقتِ نظر سے کام لینے کی کوشش کی ہے اور لکھا ہے کہ :

"غالب نے اس شعر میں مسئلہ وحدت الوجود نظم کیا ہے ۔ یعنی جس طرح ہر قطرہ زبانِ حال سے یہ کہہ رہا ہے کہ میں اپنی حقیقت کے اعتبار سے سمندر ہوں ۔ اسی طرح انسان زبانِ حال سے انا الحق کہہ رہا ہے ، دوسرا مصرعہ پہلے ہی مصرعہ کی تشریح ہے ۔ یعنی ہماری حقیقت کیا پوچھتے ہو ۔ اس یہی سمجھ لو کہ ہم وہی ہیں یعنی ہماری ذات پر نظر کرو تو غیریت ہے لیکن وجود کا اعتبار کرو تو عینیت ہے ، قطرہ کیا ہے دراصل بحر ہے جو متعین ہوگیا ہے اور اس تعین کی وجہ سے بحر اور قطرے میں مغائرت پیدا ہوگئی ہے ۔ اگر تعین کا پردہ ہٹا دیا جائے تو قطرہ غائب ہو جائے گا ، بحر رہ جائے گا ۔ بنیادی تصور : اثباتِ وحدت الوجود"[1] ۔

اب ذرا شادان بلگرامی کے مصرعہ اولی پر اعتراض کے حوالے سے شرح اور اصلاح ملاحظہ ہو :

"ہمارا پوچھنا کیا ، یعنی ہم بڑی چیز ہیں ۔ ہم اوس کے ہیں ۔ اس فقرہ سے 'ہمراز وست' کے معنی پیدا ہوتے ہیں حالانکہ مقصود "ہمہ اوست" "ولا موجود الا اللہ" کہنا ہے اور لفظ 'دل' کا بھی

---

۱ ۔ شرح دیوانِ غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۲۵ ۔

فائدہ مجھے معلوم نہ ہوا ، لہٰذا اس طرح یا مثل اس کے ہونا چاہیئے تھا :

ہر اک قطرہ ہے یاں ساز اناالبحر
وہی ہم ہیں ہمارا پوچھنا کیا

یا

نہیں غیر حق اپنا پوچھنا کیا

یا

ہیں عینِ حق ہمارا پوچھنا کیا[1] "

لیکن ان کی اصلاحیں بعض اوقات ناقص تفہیم سے بھی پیدا ہوتی ہے مثلاً اسی غزل میں ایک اور شعر پر ان کی اصلاح نتیجہ ہے ناقص تفہیم کا ۔ اکثر شارحین اس شعر کو نہ سمجھ سکے ۔

سن اے غارت گر جنس وفا سن
شکستِ قیمتِ دل کی صدا کیا

" مجھ میں کلام غالب کے سمجھنے کی قابلیت نہیں اور دلیری تو دیکھو اس کی شرح لکھنے بیٹھا ہوں ۔ مناسبات الفاظ تو ضرور ہیں ، مگر میں لفظ 'قیمت' کے مصرف کے سمجھنے سے قاصر ہوں ۔ صرف شکستگیٔ دل کا ذکر ہونا چاہیئے ۔ اسی طرح بجائے خود مصرع صاف ہو جاتا ہے ۔ ع شکست شیشۂ دل سے حیاء کیا ، مگر غالب کا یہ ڈھنگ نہیں[2] ۔"

اس میں شک نہیں کہ قیمت کا لفظ مناسبات میں سے ہے لیکن اس کی موجودگی میں مفہوم شعر بھی بالکل الگ ہو جاتا ہے یعنی دل کی قیمت گم ہو جانے کی صدا نہیں ہوتی اس لیے تو کیا سننے کی آس لگائے بیٹھا ہے ۔ غرض یوں ہی انھوں نے کثرت سے اشعار پر اصلاحیں

---

۱ - روح المطالب ، شادان بلگرامی ، ص ۱۲۸ -
۲ - ایضاً ، ص ۱۲۹ -

تجویز کی ہیں اور دوسری بات یہ بھی قابل ذکر ہے کہ اکثر اشعار کے متن لکھنے اور متقدمین شارحین کے نقل کرنے کے بعد بھی وہ یہ کہتے سنائی دیتے ہیں کہ میں نہ سمجھ سکا ، میں اب بھی نہ سمجھ سکا ۔ ہمارے خیال میں اشعارِ غالب کو بے معنی یا مہمل کہنے کا یہ محتاط انداز ہے مثلاً :

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

”میں نے نثر کر دی ہے ، سمجھا کچھ نہیں ، تارکِ رسوم موحد کیسے ہوگا ، ملتیں مٹ کر اجزائے ایمان ہونے کے کیا معنی ہیں ، میری سمجھ سے باہر ہے . . . حالی فرماتے ہیں . . . میں اب نہ سمجھا . . . جناب نظم نے سارا علم الکلام اس شعر کے تحت بھر دیا ، فرماتے ہیں . . . میرا ایسا جاہل اسے کیا سمجھے [1] “۔

کی ہم نفسوں نے اثر گریہ میں تقریر
اچھے رہے آپ اس سے مگر مجھ کو ڈبو آئے

نظم طباطبائی ، حسرت موہانی کو نقل کرنے اور خود اپنی شرح لکھنے کے بعد لکھتے ہیں :

”اصل یہ ہے کہ میں اب بھی کچھ نہ سمجھا اور جو لکھا ہے وہ بے سمجھے لکھا ہے [2] “۔

بات کہنے کا یہ انداز بھی انہیں کا حصہ ہے اور شرح میں کئی مقامات پر اس کا اظہار ہوا ہے اور اشارہ کنایہ سے شارحین اور غالب دونوں کی نارسائی فکر و اظہار کا پتہ چلتا ہے ۔

لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے کہ خود ہی مفاہیم شعر یا تحریر کے مفہوم کو پانے سے قاصر رہے ہیں ۔ مثلاً :

غلطی ہائے مضامیں مت پوچھ
لوگ نالے کو رسا باندھتے ہیں

---

۱ - روح المطالب ، شاداں بلگرامی ، ص ۲۹۴ -
۲ - ایضاً ، ص ۳۷۴ -

شادان بلگرامی لکھتے ہیں :

” جنابِ نظم فرماتے ہیں کہ ایہاماً ایک اور معنی لکلتے ہیں کہ اگر رسا ہوتا تو باندھتے کیسے اور اس کا بندھ جانا دلیل واماندگی و نارسائی ہے ، اسے میں کچھ نہ سمجھا[1] “۔

نظم طباطبائی کا مفہوم واضح ہے کہ لوگ شعر میں نالہ کو رسا باندھتے ہیں کہ محبوب تک رسائی حاصل کرنے والا ۔ لیکن خود نالہ کا شعر میں بندھ جانا ، قید ہو جانا اس بات کی دلیل ہے کہ وہ نارسا ہے ۔ کیونکہ وہ تو بندھ جانے کی وجہ سے محبوب تک پہنچ ہی نہ سکا ۔

شادان بلگرامی نے معائب و محاسن کے بیان میں اکثر نظم طباطبائی سے استفادہ کیا ہے اور اس اعتبار سے بھی وہ نظم طباطبائی کے قریب ہیں ، نیز نظم طباطبائی کا دفاع کیا ہے ، لیکن اس کے باوجود بعض مقامات ایسے بھی ملتے ہیں جہاں انھوں نے نظم طباطبائی پر تنقید کی ہے یا ان سے اختلاف کیا ہے اور یہی ان کی صحتِ فکر کی دلیل ہے ، شرح پر تنقید کرنے کا یہ وہی طریقہ ہے جو اس دور میں اثر لکھنوی اور وجاہت علی سندیلوی کی شروح میں ملتا ہے ۔ البتہ شادان بلگرامی کے یہاں یہ زیادہ نکھر گیا ہے مثلاً :

جی جلے ذوقِ فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتشبار ہے

نظم طباطبائی کی تحقیقات جدید کی روشنی میں کی گئی شرح نقل کرنے کے بعد لکھتے ہیں :

”یورپین تحقیقات سے نہ وہ واقف تھے اور نہ اون کے زمانہ میں یہ مسئلہ تحقیق ہوا تھا ۔ جناب نظم اپنے علم کو اون کے شعر میں خواہ مخواہ دخل دے رہے ہیں اور التاویل بمالا یرضی قائلہ کے مصداق ہیں[2]“۔

---

۱ - روح المطالب ، شادان بلگرامی ، ص ۲۸۷ ۔
۲ - ایضاً ، ص ۳۴۴ ۔

شادان بلگرامی کی شرح کا مطالعہ کرتے ہوئے ، شرح نگاری کے اسلوب کا سوال ابھی ذہن میں ابھر آتا ہے ، پہلے دور میں نظم طباطبائی کی قدیم ہونے کے باعث ذرا اجنبی سی لگتی ہے لیکن اصطلاحات کے علاوہ ان کے یہاں اسلوب سادہ ہے اور اس دور میں بھی یوسف سلیم چشتی کی متصوفانہ اصطلاحات سے پر زبان کے باوجود سادہ ہے اور دوسرے شارحین کا بھی یہی انداز ہے لیکن شادان بلگرامی کے یہاں مشکل الفاظ و تراکیب اصطلاحات اور عربی فارسی زبان کے علاوہ اضافتوں کی بھرمار کی وجہ سے اسلوب بوجھل اور مشکل ہو گیا ہے . لغات کی وضاحت بھی تقریباً تمام شارحین نے سادہ انداز میں کی ہے جب کہ شادان بلگرامی کے یہاں اس میں بھی الجھاؤ ہے مثلاً ایک شعر کی یہ لغت دو شارحین کے یہاں ملاحظہ ہو ۔

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا
آتش خاموش کی مانند گویا جل گیا

شادان بلگرامی : ''محاباۃ : انحراف و اختصاص ، جبر و گذاشت ، اعانت ، صلح ، مروت ، لحاظ و نگہداشت (از منجد و غیاث)
بے محابا اردو میں بے دھڑک اس کے معنی ہیں ، آتش خاموش ، بجھی یا دبی آگ[۱]''۔

غلام رسول مہر : بے محابا : بے تکلف ، بے خوف ، بے دھڑک ، آتش خاموش : دبی ہوئی آگ جو بظاہر بجھی ہوئی معلوم ہو لیکن اندر اندر جل رہی ہو[۲]''۔

غلام رسول مہر کے یہاں نہ صرف یہ کہ اختصار ہے بلکہ مفہوم بھی جلد واضح ہو جاتا ہے جب کہ شادان نے غیر ضروری تفصیل دے کر بات کو بوجھل بنا دیا ہے اور یہی انداز پوری شرح پر پھیلا ہوا ہے۔ اس کی جانب اشارہ کرتے ہوئے عبدالقادر سروری لکھتے ہیں ۔

---

۱ - روح المطالب ، شادان بلگرامی ، ص ۱۰۷ -
۲ - نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۲۸ -

"بہت سی ایسی باتیں شامل کی ہیں ، جنھیں اصل شرح سے براہ راست کوئی تعلق نہیں[1]"۔

شاداں بلگرامی کے بعد غلام رسول مہر کی شرح ہی سامنے آتی ہے لیکن اس اختصار لغت کے باوجود دیوان غالب کی اب تک چھپنے والی تمام شروح سے بلحاظ جسامت ضخیم ہے ۔ اس کے صفحات کی تعداد ۱۰۹۶ ہے اس طرح دوسرے نمبر پر یوسف سلیم چشتی کی شرح آتی ہے جو ساڑھے نو سو صفحات سے زائد ہے ۔

غلام رسول مہر کی شرح کی جسامت میں یہ غیر معمولی اضافہ اس باعث نہیں کہ انھوں نے غالب کے حالات زندگی یا خصوصیات کلام یا کسی خاص تصور کی وضاحت کی ہے جیسے مثلاً خلیفہ عبدالحکیم اور یوسف سلیم کی شرح میں تصور وحدت الوجود اور دوسرے مباحث ہیں، بلکہ ان کے برعکس غلام رسول مہر کی شرح کی یہ طوالت اور ضخامت نتیجہ ہے ان مباحث کا جو شرح اشعار کے درمیان اٹھائے گئے ہیں اور یہ کئی طرح کے ہیں ۔

۱ ۔ شرح اکثر مقامات پر وضاحت کے ساتھ لکھی گئی اور اکثر مقامات پر مطلب بیان کرنے کے بعد اس کی مزید وضاحت ملتی ہے تاکہ قاری اصل مفہوم کو پوری طرح سے سمجھ سکے ۔

۲ ۔ الفاظ و محاورات ، تلمیحات اور ایسی ہی دوسری شعری صنعتوں کی وضاحت کی گئی ہے ۔

۳ ۔ اشعار میں محاسن شعری کو اجاگر کرکے عظمت غالب کو اجاگر کرنے کی سعی کی گئی ہے ۔

۴ ۔ اطلاق شرح ، اس شرح کی خاص خصوصیت ہے ۔

۵ ۔ ایسے تمام اشعار جن کے بارے میں پہلے شارحین (اثر لکھنوی ، ارگس،

---

۱ ۔ بین الاقوامی غالب سیمینار ، غالب کے اردو کلام کی شرحیں ، عبدالقادر سروری ، ص ۱۰۶ ۔

نیاز فتح پوری اور وجاہت علی سندیلوی) نے سرقہ یا توارد کی بحث کی ہے ، پر محاکمہ کیا گیا ہے۔

۶ - دوسرے شارحین کی شرح بھی نقل کی گئی ہے ، خاص طور پر مولانا حالی اور نظم طباطبائی کی -

طرفداری؛ غالب کے اس رجحان کو جس کی جھلکیاں بے خود دہلوی، بے خود موہانی اور وجاہت علی سندیلوی کی شروح میں نظر آتی ہیں ، غلام رسول مہر نے گویا اپنے منطقی انجام تک پہنچا دیا - چنانچہ ایسے تقریباً تمام اشعار کے بارے میں جن پر سرقہ یا توارد کا بٹہ ہے ، اس سے بری قرار دیا گیا ہے - یہ تو کبھی نہیں ہوتا کہ ایک شاعر من و عن ہی دوسرے کا مضمون اپنا لے بلکہ روایت میں کوئی ترمیم یا اضافہ فطرتاً ہو ہی جاتا ہے چنانچہ بعض معمولی اختلاف کے باعث انھوں نے تمام مقامات پر متقدمین شعراء کے اثرات کا انکار کیا ہے - (اس رویہ میں جو انتہا پسندی ہے اس کی جانب اشارہ کیا گیا ہے)

شاداں بلگرامی اور غلام رسول مہر دونوں شارحین کی شروح تاجران کتب کی فرمائش کا نتیجہ ہے اور یہ کیا جواز ہے کیونکہ اس سے قبل اکثر شارحین نے طلبہ کی ضروریات کو شرح کا جواز بنایا ہے تاہم صرف یہی بات شرح کی تشکیل و ترتیب میں کارفرما ہے اور حقیقت میں اگر یہ احساس نہ ہو تو کسی شرح کی محض کاروباری نوعیت ادبی لحاظ سے کوئی اہمیت نہیں رکھتی چنانچہ لکھتے ہیں -

''کام شروع ہوا تو یقین ہو گیا کہ بیسیوں شرحیں چھپ جانے کے باوجود غالب کے مختصر سے اردو دیوان کی توضیح و تشریح کا حق ادا نہیں ہوا اور غالب اور اس کے بعد بھی اہل فکر و نظر کا یہی احساس ہے[۱]''۔

اور یہ بات بالکل درست تھی کیونکہ ان کی شرح کے بعد بھی کئی شروح چھپ چکی ہیں اور یہ سلسلہ ختم ہوتا نظر نہیں آتا -

---

۱ - نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۱۴ -

غلام رسول مہر نے اپنی شرح کی سات انفرادی خصوصیات کی جانب خود ہی اشارہ کر دیا ہے :

''جن کا ماحصل یہ ہے کہ غالب کی شاعرانہ عظمت کو ثابت کرنے کے لیے اشعار کے فکری اور فنی دونوں پہلوؤں پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے ، نیز شارح نے فکر و نظر کے لئے پہلو بھی پیش کرنے کا دعویٰ کیا ہے''[1]۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ نوائے سروش ضخامت کے علاوہ اور کوئی ایسی انفرادی خوبی نہیں رکھتی جس کی بناء پر اس کو دوسری شروح پر فضلیت دی جا سکے ۔ اس میں اطلاق شرح کا انفرادی وصف ہے لیکن یہ ایک اضافی خوبی ہے جس کا مفاہیم اشعار سے کوئی خاص تعلق نہیں ، بس یہ پس منظر غالب کے اشعار کی وسعت اور ہمہ گیری ثابت کرتا ہے۔ جہاں تک فکری اور فنی محاسن کے اجاگر کرنے کی کوشش کا تعلق ہے تو یہ کام اس سے پہلے اکثر شارحین سرانجام دے چکے ہیں خاص طور پر جوش ملسیانی اور یوسف سلیم چشتی کی شرح میں یہ رخ نمایاں ہے ۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ جہاں تک مفاہیم کی صحت و درستی کا معیار ہے دوسری کئی شروح مثلاً اس دور میں شاداں بلگرامی سے یہ بہتر ہے اس ضمن میں انھوں نے خاص طور مولانا حالی اور نظم طباطبائی سے استفادہ اور بعض مقامات پر دونوں سے اختلاف بھی کیا ہے ۔ ان کے یہاں بھی ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ نظم طباطبائی کو عام طور پر اس وقت نقل کرتے ہیں جب وہ غالب کی تعریف کر رہے ہوں ۔ نظم طباطبائی کے غالب پر اعتراضات انہوں نے نقل نہیں کیے ، اس طرح گویا وہ بے خود دہلوی کی طرفداریٔ غالب کی روایت ہی کو آگے بڑھاتے نظر آتے ہیں ۔

شارحین نے عموماً مولانا حالی سے اختلاف بہت کم کیا ہے لیکن یہ بات مطالعہ سے سامنے آتی ہے کہ اکثر مقامات پر حالی سے اختلاف شارحین کے لیے سود مند ثابت نہ ہوا ۔ مثلاً غلام رسول مہر نے بھی حالی پر اس

---

۱ ۔ نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۱۵ ۔

شعر کی شرح کے بارے میں اضافی مفہوم بیان کرنے کا الزام لگایا کہ:

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

حالی کی بیان کردہ شرح کے بارے میں لکھتے ہیں:

"خواجہ حالی مرحوم نے شوق و آرزو کی خلش سے چھوٹنے کا جو ذکر کیا، وہ میرے نزدیک مرزا غالب کے مفہوم میں ایسا اضافہ ہے، جس کے لیے بظاہر کوئی گنجائش نہیں۔ مرزا کا مفہوم صرف یہ ہے کہ ہجر کو برداشت کر لیا، رشک برداشت نہیں ہو سکتا[1]"۔

لیکن ہمارے خیال میں اس شعر کے مفہوم میں حالی نے غیر ضروری اضافی مفہوم نہیں لکھا بلکہ خود غالب کے یہاں اضافہ ہے جس کا شعر کے الفاظ سے کوئی تعلق نہیں اور جس کی جانب شارح کی توجہ نہیں گئی۔ نظم طباطبائی کے اثرات کا نتیجہ ہی ہے کہ انھوں نے مشہور قطعہ بند غزل

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

کا مرجع حضور اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کو قرار دیتے ہوئے اشعار کو نعتیہ قرار دیا ہے۔ حالانکہ جیسا کہ مقطع میں بہادر شاہ کی طرف اشارہ ہے یہ اشعار بادشاہ کی تعریف میں ہیں — بعض مقامات پر نظم طباطبائی سے اختلاف بھی ہے لیکن اس میں بھی انھوں نے سخن فہمی سے زیادہ طرفداریٔ غالب کا رویہ ہی اپنایا ہے۔

کوئی دن گر زندگانی اور ہے
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

غالب کی بیان کردہ شرح لکھنے کے بعد نظم طباطبائی کا اعتراض نقل کرتے ہیں۔ جس میں نظم طباطبائی نے اس شعر پر المعنی فی بطن الشاعر کا الزام لگایا ہے اور کہا ہے کہ بندش کے حسن اور زبان کے مزے کے آگے اساتذہ ضعفِ معنی کو بھی گوارا کر لیتے ہیں — غلام رسول مہر

---

۱ - ملاحظہ ہو دوسرا باب۔

لکھتے ہیں :

”میرے اندازے کے مطابق مولانا (لظم) نے کسی قدر زیادتی فرمائی ہے۔ کسی امر کو شعر میں قدرے مبہم رکھنے کا مطلب لازماً المعنی فی بطن الشاعر نہیں۔ ۔ ۔ اس سلسلہ میں شارحین نے مختلف احتمالات پیدا کیے ، مثلاً مر جائیں گے ، کسی اور سے محبت کر لیں گے یا محبت سے دستبردار ہو جائیں گے لیکن مرزا نے احتمالات کی طرف خفیف سا بھی اشارہ نہیں کیا ، کیونکہ ان میں سے کوئی بھی آداب محبت کے شایاں نہیں“[1]۔

شارحین کے یہاں مختلف احتمالات اور مفاہیم کا پیدا ہو جانا ہی اس بات کی علامت ہے کہ شعر معنی کی کوئی واضح سطح نہیں رکھتا ، اور حقیقت یہ ہے کہ غالب کا بیان کردہ مفہوم کہ

” اواخ شہر میں تکیہ بنا کر فقیر ہو کر بیٹھ رہے یا دیس چھوڑ کر پردیس چلا جائے“[2]۔

لغت شعر سے برآمد نہیں ہوتا اور یہی وجہ ہے کہ شارحین نے اس مفہوم کی موجودگی میں شعر کی تفہیم اپنے طور پر کی ہے مثلاً :

لشتر جالندھری : ”دوسرے مصرع سے متعدد معنی پیدا ہوتے ہیں مثلاً یہ کہ بس ہم عاشقی میں معشوق کے بجائے اور بے پناہ ظلم وستم سے تنگ آ چکے ہیں ، اب عشق و محبت کے تعلقات ختم کر دیں گے“[3]۔

منظور احسن عباسی : ”یہ نہیں بتایا کہ کیا ٹھانی ہے ؟ لیکن ظاہر ہے کہ ایک انسان جو زندگی سے بیزار اور خستہ و غمزدہ ہے وہ کسی ایسے ہی اقدام کا ارادہ رکھتا ہے ، جو باعث تشویش ہو ، یعنی قطع تعلق یا کچھ اور“[4]۔

---

۱ - لوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۵۲۸ -

۲ - ایضاً ، ص ۵۲۵ -

۳ - روح غالب ، لشتر جالندھری ، ص ۳۸۱ -

۴ - مراد غالب ، منظور احسن عباسی ، ص ۲۶۴ -

یہ اور اس طرح کے مفاہیم اس بات کی جانب اشارہ کرتے ہیں کہ شاعر نے احتمالات کے لیے گنجائش رکھی ہے اور نظم طباطبائی کا اعتراض اگر درست نہ بھی ہو تب بھی غلام رسول مہر کا یہ کہنا درست نہیں کہ چونکہ مرزا نے ان احتمالات کی جانب اشارہ نہیں کیا اس لیے یہ شایان آداب محبت نہیں اور غلط ہیں ۔ البتہ عبدالباری آسی کا یہ بیان درست ہے کہ

''دوسرا مصرعہ بہت سے معانی پیدا کرتا ہے ، عین وضاحت ہے[۱] ''۔

غلام رسول مہر بنیادی طور پر ایک محقق ہیں اور ان کے اس رجحان کا اظہار بھی ان کی شرح میں ہوتا ہے ۔ مثلاً غالب کے استاد عبدالصمد کا مسئلہ اور خاص طور پر میر تقی میر کا وہ تبصرہ جو انھوں نے اشعار غالب سننے پر کیا ، کے مسائل اٹھائے ہیں اور ان پر اپنی رائے کا اظہار کیا ہے ۔ اسی طرح غالب کا مشہور شعر کہ :

ہائے اس چار گرہ کپڑے کی قسمت غالب
جس کی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں ہونا

کے بارے میں اور اس کی شرح کے موقعہ پر ''آب حیات'' کی ایک روایت ''جس دن جیل سے نکلنے لگے اور لباس تبدیل کرنے کا موقع آیا تو وہاں کا کرتا وہیں پھاڑ کر پھینک دیا اور یہ شعر پڑھا ، ہائے اس . . . الخ لکھتے ہیں :

'' یہ واقعہ صحیح نہیں کیونکہ قید میں مرزا غالب صرف نظر بند تھے اور مشقت روپے دے کر معاف کر دی گئی تھی . . . مرحوم نے یہ قصہ نقل کرتے وقت اتنا بھی خیال نہ رکھا کہ مرزا غالب کو عام قیدیوں کا لباس ملتا تو انہیں یہ لباس پھاڑ پھینکنے کی اجازت کیونکر ہوتی[۲] ''۔

غلام رسول مہر کی شرح اس لحاظ سے ایک معیاری شرح کہلانے کی مستحق ہے کہ اس میں مفاہیم کی اغلاط بہت کم ہیں اور اختلاف

---

۱ - بیان غالب ، آغا باقر ، ص ۳۰۸ ۔

۲ - نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۷۵ ۔

مقامات پر بھی ان کی رائے صائب ہے ۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ یوسف سلیم چشتی کی طرح جا بجا اشعار غالب کی فکری اور فنی خصوصیات کی جانب بھی اشارہ کرتے ہیں اور غالباً اس ضمن میں ان کو بہت سارے شارحین پر فوقیت حاصل ہے ۔ لیکن ایک خاص بات جو ان کو نظم طباطبائی اور اس عہد کے دوسرے شارحین مثلاً لشتر جالندھری اور یوسف سلیم چشتی سے الگ کرتی ہے وہ طرفداری غالب کا رویہ ہے ۔ انھوں نے تقریباً تمام اشعار میں محاسن ہی تلاش کیے ہیں اور نظم طباطبائی کو بھی ایسے مقام پر نقل کیا ہے جہاں انہوں نے غالب کی تعریف کی ہے ۔ چنانچہ غالب کے فن کے بارے میں کوئی ایسی جارحانہ تنقید شرح میں نہیں ملتی جس سے اس کے مرتبہ و مقام کو کم کرنے کا احساس ہو ۔ البتہ کہیں کہیں انھوں نے غالب سے اختلاف کرتے ہوئے انہیں ہدف تنقید بنایا ہے ۔ مثلاً :

لیتا ، نہ اگر دل تمہیں دیتا ، کوئی دم چین
کرتا ، جو نہ مرتا کوئی دن آہ و فغاں اور

میں سخت تعقید لفظی ہے جسے غالب نے یہ کہہ کر اپنے شعری ذوق کا اظہار بھی کیا ہے اور گوارا بنانے کی کوشش بھی کی ہے کہ :

''عربی میں تعقید لفظی و معنوی دونوں معیوب ہیں ، فارسی میں تعقید معنوی اور تعقید لفظی جائز ہے بلکہ فصیح و ابع تر ہے[1] '' ۔

غلام رسول مہر اس پر اعتراض کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

''فارسی میں لفظی تعقید جائز ہو یا فصیح و بلیغ ہو تو ہو ، لیکن لفظی تعقید ہو یا معنوی یہ بہرحال عیب ہی ہے ، ظاہر ہے کہ ردیف کی پابندی نے مرزا غالب کو اس تعقید لفظی پر مجبور کیا ، مقصود یہ نہیں کہ ردیف و قافیہ کی پابندی پر اعتراض کیا جائے اس کے بغیر شعر کی تین چوتھائی موسیقی ختم ہو جاتی ہے، مقصود صرف یہ ہے کہ بعض اوقات شاعر تعقید پر مجبور ہو جاتا ہے ۔ لیکن ایسا

---

۱ ۔ نوائے سروش ۔ غلام رسول مہر ، ص ۲۲۷ ۔

شعر جیسا کہ مرزا کا ہے بہ آسانی چھوڑا جا سکتا ہے کیونکہ اس میں کوئی خاص بات ہی نہیں ، اس طرح تعقید ختم ہو سکتی ہے[1]"۔

اپنے اپنے ذوق ، مزاج اور انداز فکر کی بات ہے کہ خود غالب اس شعر کو نہایت "لطیف تقریر" قرار دیتے ہیں اور غالب کے ناقد شارحین مثلاً نشتر جالندھری ، یوسف سلیم چشتی اور شاداں بلگرامی نے اس شعر میں تعقید کی شکایت تک نہ کی اور محض شرح لکھنے پر اکتفا کیا جب کہ غلام رسول مہر اسے غزل سے نکالنے کا مشورہ دے رہے ہیں ۔ اس نوعیت کے فیصلوں سے ان کے شعری ذوق کے متعلق قاری کو ٹھیس پہنچتی ہے ۔ چنانچہ ایک اور مقام پر انھوں نے ایک غلط فہمی کے تحت غالب کی رائے ہی غلط شعر کے بارے میں نقل کر دی اور ایک اچھے شعر کو لا یعنی بنا ڈالا ۔ شعر :

بد گمانی نے نہ چاہا اسے سر گرم خرام
رخ پہ ہر قطرہ عرق دیدہ حیراں سمجھا

لکھتے ہیں :

"یہ شعر مرزا غالب کے قول کے مطابق کوہ کندن و کاہ برآوردن کا مصداق ہے[2]" ۔

پہلی بات تو یہ کہ اس شعر کی شرح ہی خطوط غالب میں نہیں اور دوسری یہ کہ یہ رائے اس شعر کے بارے میں نہیں بلکہ اس شعر کے بارے میں ہے :

قطرۂ مے ، بس کے حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام مے سراسر رشتہ گوہر ہوا

"اس مطلع میں خیال ہے دقیق ، مگر کوہ کندن و کاہ برآوردن یعنی لطیف زیادہ نہیں[3]..."

---

۱ - نوائے سروش غلام رسول مہر ، ص ۲۲۷ ۔
۲ - ایضاً ، ص ۱۳۳ ۔
۳ - ایضاً ، ص ۱۱۸ ۔

لیکن یہ بھی ضروری نہیں کہ غالب کے اس خیال سے بھی اتفاق ناگزیر ہے۔ چنانچہ اسی شعر کے بارے میں ناصر الدین ناصر کی رائے پہلے دی جا چکی ہے۔

غلام رسول مہر کی شرح کی ایک انفرادی خصوصیت جو کسی دوسری شرح میں نظر نہیں آتی اس کے مطالب کی اطلاقی حیثیت ہے۔ غلام رسول مہر نے اکثر اشعار کی شرح کے بعد ان کو — ماضی کے یا عصری واقعہ سے ربط دینے کی کوشش کی ہے یا اس سے کسی اخلاقی یا حکیمانہ نکتہ کو تقویت پہنچائی ہے۔ اس طرح نہ صرف یہ کہ اشعار غالب کی پسند کا اظہار ہوتا ہے بلکہ بدلتے شعور کے ساتھ ان کی ہم آہنگ ہونے کی صفت کا پتہ بھی چلتا ہے اور یوں ان کی زندگی کی گواہی دی جا سکتی ہے مثلاً:

عشق تاثیر سے نومید نہیں
جاں سپاری شجر بید نہیں

"اس شعر کی عالمیت و آفاقیت کا یہ حال ہے کہ اسے عشق مجازی و عشق حقیقی، علم و حکمت، سیاست و ملک داری، ایجاد و اکتشاف سب پر یکساں چسپاں کر سکتے ہیں[1]"۔

لیکن صورت حال یکساں نہیں، کہیں کہیں اس اطلاقی مفہوم میں تاویلی رنگ پیدا ہو گیا ہے اور کہیں کہیں اشعار کے مفاہیم میں اپنی مرضی سے انہوں نے ترمیم یا اضافہ کر لیا ہے۔ مثلاً:

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو
آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی

لکھتے ہیں:

"اپنی ذات سے آگاہی کا مطلب یہ ہے کہ انسان اپنی حقیقت سے آشنا ہو جائے، سمجھ لے کہ وہ بندہ ہے اور دنیا میں اس کے پیدا کرنے کا ایک مقصد و نصب العین ہے جو پورا ہونا چاہیے اور وہ نصب العین خالق کا مقرر کیا ہوا ہے۔

۱۔ نوائے سروش۔ غلام رسول مہر، ص ۱۰-۲۰۹۔

"وما خلقت الجن والانس الا لیعبدون"۔

"اور میں نے جنوں اور انسانوں کو پیدا نہیں کیا ، مگر اس لیے کہ وہ میری عبادت کریں"۔

عبادت سے مقصود احکام الٰہی کی پیروی ہے ، اسی طرح اصل مقصد پورا ہوتا ہے[1]"۔

غالب کی زندگی ، اس کے شعری مزاج اور خود شعر کو مد نظر رکھتے ہوئے غلام رسول مہر کی یہ شرح خود ان کی اپنی افتاد طبع کے اظہار سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی ۔ کیونکہ غالب شرعی معنوں میں کبھی مذہبی شخص نہیں رہا اور نہ ہی اس کی شاعری میں اس نوع کا کوئی حوالہ ہے بلکہ جہاں وہ فقہ وغیرہ کا تمسخر اڑاتا ہے وہاں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ :

جانتا ہوں ثواب طاعت و زہد
پر طبیعت ادھر نہیں آتی

اس لیے جہاں شارحین نے اس حوالہ سے شعر غالب کو معنویت دینے کی سعی کی ہے وہ زیادہ قابل اعتنا ہیں ۔

مفاہیم کے اس جزوی اختلاف کے باوجود غلام رسول مہر کی شرح تفہیم غالب کے سلسلہ میں نہایت اہمیت رکھتی ہے ۔ انھوں نے دوسرے تمام شارحین سے زیادہ اس امر کی سعی کی ہے کہ وہ اشعار غالب کی شرح کرتے ہوئے عظمت غالب کے فکری اور فنی اسباب کی نشاندھی کریں اور اس میں وہ کامیاب بھی ہوئے ہیں ، کہیں کہیں مطالب میں اضافہ بھی کیا ہے اور یوں بلاشبہ شرح نگاری کے باب میں ایک عمدہ اضافہ ہے ۔

غلام رسول مہر کے بعد جزوی شرح کی حیثیت سے صوفی تبسم کی شرح "روح غالب" غالب فہمی کے سلسلہ میں ایک اہم کوشش ہے ، لیکن صوفی تبسم کی شرح کا انداز اور طریقہ کار غلام رسول مہر کی شرح

---

۱ - نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۹۲ء ۔

کے برعکس خلیفہ عبدالحکیم اور اثر لکھنوی کی شرح کے قریب ہے - لیکن خلیفہ عبدالحکیم کی طرح صوفی تبسم کی شرح میں فلسفیانہ پس منظر موجود نہیں اور نہ بجنوری کی طرح انھوں نے دنیا جہان کے علوم و فنون اور فلسفوں کے پس منظر میں غالب کو ابھارا ہے - متقدمین شارحین کے برعکس صوفی تبسم کی شروح اشعار کی طوالت کا بھی پس منظر الگ ہے - یہ طوالت ، ریڈیو پر ایک شعر کی شرح کرنے کے لیے مخصوص وقت صرف کرنے کی ضرورت کا نتیجہ ہے اور بعد میں جو اشعار اس شرح میں اضافہ کیے گئے ان میں سے بھی کسی حد تک اس رجحان کو برقرار رکھا گیا ہے - چنانچہ بیشتر اشعار کی شرح دو دو اور تین تین صفحات پر مشتمل ہے اور یہی وجہ ہے کہ غیر متعلق مباحث بھی اس میں شامل ہو گئے ہیں -

بجنوری اور اس کے بعد خلیفہ عبدالحکیم کا انتخاب سراسر حکیمانہ نوعیت کے اشعار پر مشتمل تھا - لیکن ''روح غالب'' میں اشعار کا انتخاب کسی خاص حوالے کے بجائے متنوع کیفیات کا ترجمان ہے -

بقول ڈاکٹر اعجاز حسین بٹالوی :

''صوفی صاحب نے غالب کے اردو اور فارسی کلام سے منتخب اشعار کی شرح لکھی ہے ، پر حسن انتخاب اس اعتبار سے نمائندہ ہے کہ انتخاب میں اس دور کے اشعار بھی موجود ہیں جب غالب زبان اور طرز بیان پر جان دیتے ہوئے ، اس دور کا کلام بھی شامل کرتے ہیں جب زبان کا سب سے بڑا مصرف یہ تھا کہ غزالان خیال کس طرح الفاظ کے دام میں آ سکیں - ان اشعار کے نمونے بھی موجود ہیں - جہاں پیچیدہ فارسی تراکیب استعمال ہوئی ہیں اور وہ اشعار بھی شامل ہیں ، جن میں سادگی نے پرکاری کا کام کیا ہے[۱] ''-

انتخاب کی اسی رنگا رنگی کا نتیجہ ہے کہ غالب کے مشکل اور اختلافی اشعار کی تعداد شرح میں زیادہ نہیں اور یہ بات کسی ایسے شارح کے لیے

---

۱ - روح غالب - مقدمہ ڈاکٹر اعجاز حسین بٹالوی - ص ۲۳ -

ممکن ہی نہیں جو عام مطالعہ یا عام افراد کے لیے اشعار کی شرح کر رہا ہو ۔ کیونکہ غالب کے مشکل اشعار سے نہ تو غالب کی عظمت اجاگر ہوتی ہے اور نہ غالب کے فن کو ہی ان سے پوری طرح سمجھا جا سکتا ہے ۔

لیکن جو اختلافی اشعار موجود ہیں ان کی شرح میں بھی کوئی ایسی فنکاری نہیں دکھائی گئی جس سے ان کا اختلاف ختم ہوتا یا کم ہوتا دکھائی دے ۔ بلکہ بعض اوقات تو وہ خود غالب کے بیان کردہ مفاہیم سے بھی شعر کو پوری طرح مطابقت نہیں دے پاتے مثلاً :

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

کی شرح کرتے ہوئے انھوں نے نظم طباطبائی کے انداز میں ہی اس عام خیال کو دہرایا ہے کہ

''تصویر کس کی شوخی تحریر کے ہاتھوں فریاد کر رہی ہے جس تصویر کو دیکھیں ایک داد خواہ کی طرح کاغذی لباس پہنے ہوئے ہے کہ مجھ پر کیا ظلم ڈھایا کہ مجھے اس قدر خوبصورت بنایا اور پھر فانی بنایا کہ مٹ جائے (۱)'' ۔

حالانکہ جیسا کہ لکھا جا چکا ہے یہ فریاد فنا و بقا یا عارضی و فانی کا مسئلہ نہیں بلکہ خود ''ہونے'' کی فریاد ہے ۔

اسی طرح بعض دوسرے اشعار کی شرح میں بھی وہ جیسے سیدھے راستے سے بھٹک گئے ہوں مثلاً :

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

''ہر قطرے کا دل ایک ساز ہے ایک ایسا ساز جس سے انا البحر، انا البحر کی آوازیں بلند ہو رہی ہیں کہ :

''میں سمندر ہوں میں سمندر ہوں ۔ قطرہ نہیں ۔ سمندر سے الگ میرا وجود کچھ نہیں ۔ جب یہ صورت حال ہے تو پھر ہماری ہستی کیا

---

۱ - روح غالب ، صوفی غلام مصطفیٰ تبسم ، ص ۷۵ ۔

ہے وہی وجود ازلی ہے ہم اس کا مظہر ہیں"۔

یہاں شارح نے محسوس نہیں کیا کہ 'وہی ہونا' اور 'مظہر ہونے' میں کتنا بڑا تضاد ہے یا مثلاً :

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

رقمطراز ہیں :

"دین کی بنیاد توحید پر ہوتی ہے ایک خدا ، ایک کتاب ، ایک رسول پر ایمان لانے والا مومن کہلاتا ہے ۔ مرزا غالب ایسے ہی مومن کو موحد کہہ کر پکارتا ہے اور اپنے بارے میں اعلان کرتا ہے کہ ہم ایک دین قسیم، ایک ہی صراط مستقیم پر چلنے والے ہیں ، ان کے علاوہ باقی چیزوں کو تسلیم نہیں کرتے [۲] "۔

یہ شرح فکرِ غالب اور شعرِ غالب سے مناسبت نہیں رکھتی اور جیساکہ غلام رسول مہر کی شرح پر گفتگو کرتے ہوئے بتایا گیا کہ غالب فقہی یا شرعی اصولوں میں گفتگو کرنے والا شخص ہی نہیں اور یہاں بھی "موحد" وجودی مفہوم ہی میں ہے کیونکہ اسی طرح ملتوں کو مٹایا جا سکتا ہے یا ان کے انفرادی تشخص کو ختم کیا جا سکتا ہے ۔ ایک خدا ، ایک کتاب اور ایک رسول[۳] کو تسلیم کرنے سے "اُمتِ مسلم" مشخص ہوتی ہے اور تمیز و تفریق کا مضبوط سلسلہ قائم ہو جاتا ہے ۔

یہ تو ایسے اختلافات ہیں جن میں مختلف آراء بھی ہو سکتی ہیں ، لیکن بعض اوقات تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ صوفی تبسم سرے سے شعر کی تفہیم ہی سے قاصر رہے ہیں اور مشکل ہی نہیں سادہ اشعار میں بھی نارسائی کا یہ عمل نظر آتا ہے مثلاً :

گر تجھ کو ہے یقین اجابت ، دعا نہ مانگ
یعنی بغیر یک دلِ بے مدعا نہ مانگ

---

۱ - روحِ غالب ، صوفی غلام مصطفےٰ تبسم ، ص ۱۲۵ -
۲ - ایضاً ، ص ۱۴۲ -

لکھتے ہیں :

" اگر تجھے یہ امید ہے کہ جو دعا تو مانگے گا وہ پوری ہو جائے گی تو تجھے چاہیئے کہ کوئی دعا نہ مانگے اور اگر مانگی ہے تو پھر ایسے دل سے مانگو کہ اس میں کوئی مدعا نہ ہو کہ نہ مدعا و مقصد ہوگا نہ اس کے پورا ہونے سے کوئی کمی یا بیشی ہوگی[۱] "۔

شعر میں نہ تو دعا مانگنے کی نفی کی گئی ہے اور نہ ہی اس میں یہ خیال موجود ہے کہ ایسے دل سے مانگو کہ اس میں کوئی مدعا نہ ہو۔ بلکہ اس کے برعکس ایک تو دعا کا اثبات ہے اور دوسرا " دل بے مدعا " کی طلب ہے یوسف سلیم چشتی لکھتے ہیں :

" اگر تجھے اپنی دعا کے قبول ہونے کا یقین ہے تو پھر صرف ایک دعا مانگ اور دعا یہ ہے کہ اے خدا مجھے ایسا دل عطا کر دے جس میں کوئی مدعا (آرزو) نہ ہو۔ جب تجھے ایسا دل مل جائے گا تو تجھے دعا مانگنے کی ضرورت ہی نہیں رہے گی[۲] "۔

اور پھر صرف یہی نہیں کہ صوفی تبسم بعض اشعار کی صحیح معنویت گرفت میں نہ لے سکے بلکہ بعض اوقات تو وہ ایسی آراء دیتے نظر آتے ہیں جن سے ان کی تنقیدی بصیرت بھی مشکوک دکھائی دیتی ہے مثلاً :

سینے کا داغ ہے وہ نالہ کہ لب تک نہ گیا
خاک کا رزق ہے وہ قطرہ کہ دریا نہ ہوا

لکھتے ہیں :

" یہ شعر مرزا غالب کا ہے۔ غالب تصوف کا شاعر نہیں ، لیکن یہ شعر متصوفانہ تصور کے پس منظر کی نشاندہی کرتا ہے[۳] "۔

---

۱ - روحِ غالب ، صوفی غلام مصطفیٰ تبسم ، ص ۱۸۹ -
۲ - شرح دیوانِ غالب ، سلیم چشتی ، ص ۳۷۷ -
۳ - روحِ غالب ، صوفی تبسم ، ص ۸۳ -

صوفی صاحب کی یہ رائے اس شاعر کے بارے میں ہے جس کے تصوف پر اسی دور کے شارحین میں سے خلیفہ عبدالحکیم اور یوسف سلیم چشتی بیسیوں صفحات پر بحث کر چکے ہیں اور یہی نہیں بلکہ خود اس کا بیان ہے کہ:

یہ مسائل تصوف یہ ترا بیان غالب
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

نہ جانے یہ بات صوفی تبسم کے قلم سے کیونکر نکلی ۔ پھر مزید تعجب کی بات یہ ہے کہ جس شعر پر گفتگو کرتے ہوئے انھوں نے تصوف کے پس منظر کا مسئلہ اٹھایا ہے اور شعر کو تصوف کے تصورات میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی ہے اس کو دوسرے شارحین نے اس حوالے سے دیکھا ہی نہیں یہاں تک کہ یوسف سلیم چشتی کے یہاں بھی، جہاں اس مسئلہ میں کسی قدر افراط و تضریط کا رنگ ہے، اس کی محض یہ شرح ملتی ہے کہ:

"فراق یار میں عاشق نالہ و فریاد بھی کرتا ہے اور گریہ و زاری بھی، غالب کہتے ہیں کہ لطف نالہ کشی اس میں ہے کہ عاشق دل کھول کر نالہ و فریاد کرے، وہ نالہ ہی کیا جو لب تک نہ آئے یعنی معشوق کے کان تک نہ پہنچے، اس طرح لطف گریہ اس بات میں ہے کہ عاشق آنکھوں سے اشکوں کا دریا بہا دے اگر اس نے صرف ایک دو آنسوؤں پر اکتفا کیا تو ایسا گریہ یقیناً بے سود اور رائیگاں ہے[۱]"۔

اس میں شک نہیں کہ صوفی تبسم کا تصوف کے بارے میں عمومی بیان درست نہیں لیکن دوسرے شارحین کے برعکس ان کی رائے ضرور قرین قیاس ہے کہ یہ شعر تصوف کا پس منظر رکھتا ہے اور وہ اس لیے کہ قطرہ و دریا کی تمثیل ویسے بھی اور فکرِ غالب میں بھی اسی پس منظر سے ابھرتی ہے اسی طرح بعض مقامات پر ان کی شرح میں اضافے ملتے ہیں جو گو کہ پوری طرح ان کا حصہ نہیں لیکن انھوں نے وضاحت اور قطعیت

۱۔ شرح دیوانِ غالب ۔ یوسف سلیم چشتی، ص ۳۲۹-۳۰ ۔

پیدا کر کے روایتی معنویت کو مستحکم اور اجاگر کیا ہے مثلاً :

کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے
جس میں کہ ایک بیضۂ مور ، آسمان ہے

یوسف سلیم چشتی نے تو پہلے مصرعہ کا قافیہ ہی غلط لکھا یعنی "مکان" اور پھر تاویل میں لگ گئے ، تاہم غلام رسول مہر کے علاوہ دوسرے شارحین نے اسے محض غالب کی ذات تک ہی محدود رکھ کر شرح کی ہے جب کہ صوفی تبسم کا کہنا ہے کہ :

"مرزا غالب نے اس شعر میں جمع کا صیغہ استعمال کیا ہے اور مجھ ستم زدہ نہیں بلکہ ہم ستم زدگان کے الفاظ لایا ہے ، جن کا اطلاق اس کی اپنی ذات یا کسی اور فردِ واحد پر نہیں ، بلکہ بنی نوع انسان پر ہے جس سے شعر میں پھیلاؤ آ گیا ہے اور ایک طرح کی آفاقیت پیدا ہو گئی ہے[۱] "۔

صوفی تبسم کی شرح حکیمانہ اور فلسفیانہ تو نہیں لیکن ان کے مزاج سے اس رخ کو یکسر خارج بھی نہیں کیا جا سکتا کیونکہ وہ بعض مواقع پر اشعار کو فلسفیانہ تاویلات دیتے نظر آتے ہیں مثلاً :

رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل
جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے

شارحین شعر کو محض غمِ محبوب تک محدود رکھتے ہیں اور سوزِ عشق کا اظہار ، لہو کے ٹپکنے سے مراد لیتے ہیں ، لیکن صوفی تبسم اس کا رخ یوں موڑتے ہیں کہ

"انسانی زندگی حیوانی زندگی کی سطح نہیں ، انسانی زندگی کی اقدار ارفع و اعلیٰ ہیں ۔ اگر انسان بھی اپنی زندگی عام حیوانوں کی طرح اپنی چھوٹی چھوٹی خواہشات اور مقاصد کو پورا کرنے کے لیے صرف کر دے تو وہ اپنے اشرف المخلوقات ہونے کی شان کو کیسے قائم رکھ سکتا ہے ۔ اس کی زندگی کا نصب العین تو بلند

---

۱ - روحِ غالب ، صوفی تبسم ، ص ۶۵-۱۶۲ ۔

اخلاق اور روحانی اقدار کا حصول ہے[1]"۔

اس میں شک نہیں کہ صوفی تبسم نے اعلیٰ خیالات کا اظہار کیا ہے لیکن شعر کے معنی سے ان خیالات کا تعلق کم ہی ہے کیونکہ شعر انسان کو نصب العینی سطح کی دعوت دینے کے برعکس غم عشق کے سچے اظہار کی صورت بتاتا ہے ، بقول یوسف سلیم چشتی :

"عاشق کی معراج یہ ہے کہ عاشق کے دل میں سوز و گداز کی ایسی کیفیت پیدا ہو جائے کہ اس کا خون آنسو بن کر آنکھوں کی راہ سے بہہ جائے[2]"۔

صوفی تبسم نے متقدمین شارحین سے استفادہ کا کوئی ذکر نہیں کیا اور نہ ہی کہیں کوئی ایسا واضح اشارہ ملتا ہے جس سے کسی شارح کے اثرات کا سراغ لگایا جا سکے تاہم اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ معروف شارحین ان کے مطالعہ میں رہے ہوں گے اور یہ عجیب اتفاق ہے کہ جہاں ایک طرف صوفی تبسم کے یہاں کسی شارح کا نام تک نہیں لیا گیا وہاں ان کے متصل بعد ناصرالدین ناصر کی شرح اس لحاظ سے ممتاز اور منفرد ہے کہ اس میں تقریباً تمام اہم شارحین کو جمع کر لیا گیا ہے اور یہ اجتماع بھی اس نوعیت کا نہیں جس طرح آغا باقر وغیرہ کی شروح میں نظر آتا ہے کہ محض شارحین کی شرح نقل کر دی گئی ہو ۔ بلکہ یہاں متقدمین شارحین کو تقابلی انداز میں پیش کیا گیا ہے اور پوری روایت میں شعر کی معنویت کو اجاگر کرنے کے بعد ایک رائے دی گئی ہے ، تقابلی مطالعہ کے اس طریقہ کار کی وجہ سے شرح کی اہمیت بہت بڑھ گئی ہے اور حقیقت بھی یہ ہے کہ اس شرح سے غالب کو سمجھنے میں بہت مدد ملتی ہے ۔ مزید یہ کہ اختلافی امور میں شارح کی رائے نہایت صائب ہوتی ہے ۔ یوں کہنے کو تو "دبستان غالب" ایک جزوی شرح ہے لیکن ۵۵۴ اشعار کی شرح پر محیط ہے ۔ ابتداء میں شرح لکھنے کا مقصد غالب کے حالات زندگی ، معمولات ، شاعری اور متقدمین شارحین سے استفادہ کا

---

۱ ۔ روح غالب ، صوفی تبسم ، ص ۱۶۵ ۔
۲ ۔ شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۷۳۰ ۔

ذکر کیا گیا ہے اس ضمن میں شارح خاص طور پر نظم طباطبائی سے متاثر ہے۔ چنانچہ تمام اختلافی اشعار کے شروع میں نظم طباطبائی کی شرح ہی نقل کی گئی ہے اور موقع محل کے مطابق اس سے اتفاق یا اختلاف کیا گیا ہے۔

شرح کی ایک اور خاص بات یہ ہے کہ شارح نے بعض عنوانات مثلاً غالب کا اسلوبِ نگارش، اعجاز سخن، ادائے خاص وغیرہ کے تحت غالب کے اشعار کی شرح اس طرح کی ہے کہ وہ باقاعدہ مضمون کی شکل اختیار کر گئی ہے اور اس شرح کی سب سے اہم بات آخر میں تقریباً دو صد اشعار کی شرح ہے جو ''عقدہ ہائے مشکل'' کے عنوان کے تحت کی گئی ہے یہ غالب کے مشکل اور اختلافی اشعار ہیں۔ ان مشکل اور اختلافی اشعار کی تفہیم کے لیے انھوں نے متقدمین شارحین سے خاص طور پر مدد لی ہے اور اپنے استفادہ کو اس عمدہ انداز میں پیش کیا ہے کہ ایک شعر پر شارحین کے اختلاف کو واضح کرتے ہوئے ان کو حسبِ موقع دو یا تین گروہوں میں تقسیم کر دیا ہے اور اس طرح کے خیالات کا علم اور اندازہ لگانا ممکن ہو گیا ہے۔ ان کے استفادہ کی فہرست بھی کافی طویل ہے، چند اہم نام یہ ہیں۔

نظم طباطبائی، حسرت موہانی، نظامی بدایونی، بیخود دہلوی، مولانا سہا، سعیدالدین احمد، جوش ملسیانی، یوسف سلیم چشتی اور شاداں بلگرامی وغیرہ۔

یوں ناصر الدین ناصر کی شرح ''دبستان غالب'' کو ان شروح کی ذیل میں نہیں رکھا جا سکتا جو محض دوسروں کی شرح نقل پر اکتفاء کرتے ہیں اور جس میں اہم ترین آغا باقر ہیں۔ علاوہ ازیں کسی قدر کم سطح پر پہلے دور میں سعیدالدین احمد، آسی، عنایت اللہ اور دوسرے دور میں نشتر جالندھری اور غلام رسول مہر نے بھی یہی طریقہ اپنایا ہے۔ اثر لکھنوی اور وجاہت علی سندیلوی کے یہاں دوسروں کی شرح پر کہیں کہیں محاکمہ ملتا ہے اور دوسرے شارحین نے بھی گو کہیں کہیں یہ فریضہ سرانجام دیا ہے مثلاً شاداں بلگرامی وغیرہ لیکن ناصر الدین ناصر کا مقام اس ضمن میں سب سے بلند ہے۔ ان کے اس تقابلی انداز کی جھلک

ملاحظہ ہو :

خطر ہے ، رشتۂ الفت ، رگ گردن نہ ہو جائے
غرور دوستی آفت ہے تو دشمن نہ ہو جائے

"اس شعر کی دو متضاد شرحیں ہوتی ہیں ایک تو طباطبائی کے تتبع میں معشوق سے خطاب ہے کہ میری دوستی و محبت پر تجھے غضب کا غرور ہوا ہے اور ایسا نہ ہو کہ تو غرور میں آ کر ہم سے ہمیشہ گردن ٹیڑھی رکھے اور دوسرا یہ کہ کہیں میں تیری دوستی پر مغرور نہ ہو جاؤں — طباطبائی کے مطلب کی جن شارحین نے پیروی کی ہے وہ ہیں حسرت موہانی ، مولانا سہا ، بیخود دہلوی اور جوش ملسیانی ، دوسرے گروہ میں لظامی ، آسی ، باقر ، نشتر ، نیاز، پروفیسر چشتی اور شاداں ہیں جن کے خیال میں معشوق کی دوستی پر عاشق کا مغرور ہونا قرین فہم ہے ۔ ظاہر ہے کہ طباطبائی کا مفہوم واقفیت کے خلاف ہے ۔ معشوق کو عاشق کی دوستی پر غرور نہیں ہوتا البتہ عاشق اپنے معشوق کی دوستی پر مغرور ہو سکتا ہے ۔ چنانچہ اس خیال کے پیش نظر شعر کا مطلب یہ ہے ۔ ۔ ۔"[1]

مندرجہ بالا انداز تشریح سے نہ صرف یہ کہ شعر کا مطلب نہایت وضاحت سے قاری تک پہنچ جاتا ہے بلکہ شعر کے بارے میں متقدمین شارحین کا خیال بھی اس کو معلوم ہو جاتا ہے اور گویا وہ اس طرح پوری روایت سے آگہی حاصل کر لیتا ہے ۔ یہ طریقہ ایسا عمدہ ہے کہ ان سے پہلے اس سطح پر کسی نے نہیں اپنایا ۔

شارحین متقدمین میں سے گو کہ طباطبائی کی جانب وہ خاص میلان رکھتے ہیں لیکن جیسا کہ مندرجہ بالا شرح سے واضح ہے اور عام رجحان بھی یہی ہے کہ وہ صحت و صداقت کی جستجو میں شخصیات کا بھرم رکھنے کی کوشش نہیں کرتے چنانچہ کئی مقامات پر انھوں نے نظم طباطبائی اور

---

۱ ۔ دبستان غالب ، ناصر الدین ناصر ، ص ۷۳-۳۷۲ ۔

دوسرے شارحین سے اختلاف کیا ہے اور ایسے مقامات پر ان کی رائے ہی صائب معلوم ہوتی ہے اور حقیقی اختلاف کی نشاندہی کرتی ہے مثلاً:

لافِ تمکیں، فریبِ سادہ دلی
ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز

شرح نظم طباطبائی نقل کرنے کے بعد لکھتے ہیں۔

"اس سادہ سے شعر کو طباطبائی نے مشکل اور پیچیدہ بنا دیا ہے۔۔۔ تاہم اس شعر کی شرح میں سوائے شاداں کے کسی اور شارح کو کوئی الجھن نہیں ہوئی۔۔۔ اس شرح کی قابل فہم شرح سہا کی زبان میں ملاحظہ ہو۔۔۔[1]"۔

ایک اور مقام پر شرح کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"یہ بات مشاہدے میں آئی ہے کہ جہاں کوئی تصوف کا مسئلہ آتا ہے سہا اور چشتی بحث کو طول دیتے ہیں اور بعض اوقات بلا ضرورت تدقیق سے کام لیتے ہیں[2]"۔

اس طرح وہ شرح کے ساتھ ساتھ شارحین کے بارے میں بھی نہایت جچی تلی آرا دیتے ہیں اور یہ بات واقعتاً درست ہے کہ سہا اور اس سے کہیں بڑھ کر چشتی تصوف کے مسئلہ پر بلا ضرورت کھینچا تانی کرتے ہیں۔ اس سے نقصان یہ ہوتا ہے کہ بعض اوقات شعر کی معنویت اور پس منظر بدل جاتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ تصویر کا یہ رخ بھی دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے کہ جہاں کسی شارح نے مفہوم میں کوئی اضافہ کیا یا ندرت دکھائی تو اس کی نشاندہی کرنا بھی وہ اپنا فرض خیال کرتے ہیں۔ چنانچہ یوسف سلیم چشتی کی ایک شعر کی شرح کے بارے میں لکھتے ہیں:

۱۔ دبستانِ غالب، ناصرالدین ناصر ص ۳۱۰۔
۲۔ ایضاً، ص ۳۰۳۔

"پروفیسر یوسف سلیم چشتی اس شعر* کے معنی بالکل ہی مختلف کرتے ہیں ان کی انفرادیت فکر قابل غور ہے۔۔۔"[1]

اشعار کو صحت کے ساتھ نقل کرنا بھی نہایت ضروری ہے کیونکہ اکثر دیکھنے میں آیا ہے کہ محض ایک آدھ لفظ کی غلطی سے مفہوم شعر کہیں سے کہیں جا پہنچتا ہے۔ چنانچہ پہلے دور میں اشعار کو نقل کرتے ہوئے الفاظ کی املاء اور رموز اوقاف کا خیال نظامی بدایونی نے رکھا ہے جبکہ دوسرے دور میں ناصرالدین ناصر کے یہاں التزام ملتا ہے کہ وہ اشعار کے الفاظ اور رموز و اوقاف کی صحت پر خصوصی توجہ دیتے ہیں اور اختلاف مقامات پر سند کے لیے دوسرے حوالوں کے علاوہ "نسخہ عرشی" کا حوالہ دیتے ہیں۔ انھوں نے جس عمدگی سے یہ کام سر انجام دیا ہے، انھیں کا حصہ ہے اور ایسے اختلاف مقامات پر وہی درست دکھائی دیتے ہیں۔

ناصر الدین ناصر کی شرح روایتی شروح کے مقابل ایک عمدہ شرح ہے اور خاص طور پر "عقدہ ہائے مشکل" کے عنوان سے انھوں نے جو دو صد مشکل اشعار کی شرح لکھی ہے اس سے اشعار کو سمجھنے میں کافی مدد ملتی ہے لیکن جیلانی کامران نے نہایت کڑے معیار پر شرح کو پرکھتے ہوئے یہ رائے دی کہ

"اشعار کی شرح و تفسیر میں پوری کوشش کی گئی ہے کہ غالب کی شاعری کو معرفت اور دنیوی تجربے کے الگ الگ حصوں میں بانٹا جائے۔ اس طریق کار سے غالب کی شاعری کے مفہوم کی تلاش میں کوئی خاطر خواہ اضافہ نہیں ہوتا۔ اشعار عاشق و معشوق کی معاملہ بندی کے درمیان ہی تذکرہ بن جاتے ہیں، اور غالب کی

---

* گلشن میں بندوبست برنگ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقہ بیرون در ہے آج

۱۔ دبستان غالب ناصر الدین ناصر، ص ۲۸۷۔

عظمت پر نادانستہ طور پر حرف آتا ہے ۔ نقش فریادی کی شرح بھی قابل قبول نہیں ، اور طویل بحث کے باوجود اس شعر کا مافی الضمیر واضح نہیں ہوتا[1]''۔

جیلانی کامران کی اس رائے سے اختلاف ممکن ہے کیونکہ اشعار زیادہ تر عاشق اور معشوق کے درمیان تعلق ہی کی وضاحت کرتے ہیں اور پھر اگر شارح نے اشعار کی شرح میں دنیوی تجربے اور معرفت کے درمیان لکیر کھینچی ہے تو اس سے خود بخود ''معاملہ بندی'' کے خیال کی نفی ہو جاتی ہے حالانکہ یہ بھی مقصود نہیں ۔ علاوہ ازیں نقش فریادی کی شرح پر بھی جیلانی کامران کا اعتراض اس لیے درست نہیں کہ ایک تو پوری روایت میں اختلاف موجود ہے اور خود غالب کی بیان کردہ شرح کو قابل قبول نہیں سمجھا گیا ، دوسرے شارح نے جس حد تک شعر کو واضح کیا ہے وہ دوسری کسی بھی شارح سے بہتر ہے ۔ انھوں نے شعر میں گو اس بے ثباتی اور ناپائیداری کا تذکرہ کیا جو ایک ضمنی خیال ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ الفاظ بھی موجود ہے کہ :

'' .. دوسرے اپنے تصور سے کاغذ پر منتقل کر کے مصور نے اسے اپنی جدائی کا ناقابل برداشت صدمہ بھی دیا ہے ... بصورت دیگر اگر خلق نہ ہوتی تو اپنے خالق ہی کا ایک حصہ ہوتی اور اسے اپنے زوال اور فنا کا کوئی خطرہ نہ ہوتا ۔ جیسا کہ خود غالب نے ایک جگہ کہا ہے ۔

نہ تھا کچھ تو خدا تھا نہ ہوتا کچھ تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے ، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا[2]''

چونکہ انھوں نے اس شعر کی پوری روایت کو شامل کر لیا ہے غلط اور صحیح اکٹھے ہو گئے ہیں اس لیے اگر اس سے اختلاف کرنا تھا تو صحیح صورت حال کی سرسری وضاحت بہرحال ضروری تھی کیونکہ نقش

---

۱ - ماہنامہ کتاب ۔ فروری ، مارچ ۱۹۷۰ء ، جیلانی کامران ، ص ۱۰ ۔
۲ - دبستان غالب ، ناصر الدین ناصر ، ص ۱۳۱ ۔

اربادی کا اس کے علاوہ کوئی قابل قبول حل شارحین کے یہاں نہیں ملتا۔۔ اس شرح پر تبصرہ کا صحیح حق مولانا اسماعیل پانی پتی نے ادا کیا ہے۔ لکھتے ہیں!

''اب تک کلام غالب کی جس قدر شرحیں لکھی گئی ہیں، ہمارے خیال میں یہ نئی طرز کی شرح ان سب میں نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ یہ غالب کے سارے اردو کلام کی شرح نہیں ہے بلکہ شرح نگار نے بہت اعلیٰ تشریح طلب اشعار کو مختلف عنوانات کے تحت تقسیم کرکے ان کی شرح نہایت دلآویز طریقہ سے کی ہے اور تشریح کرتے وقت جس قدر شرحیں مشاہیر ادب نے کلام غالب کی لکھی ہیں، ان کو سامنے رکھا ہے۔ کتاب میں ایسے مواقع بھی آئے کہ فاضل مصنف کو شارحین غالب سے اختلاف کی ضرورت پیش آئی ہے - ایسے موقعوں پر جناب مصنف نے صفائی کے ساتھ اپنی رائے کا اظہار تو کر دیا ہے مگر آجکل کے تنقید نگاروں کی طرح کسی کی پگڑی نہیں اچھالی۔ کتاب کو پڑھنے کے بعد اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ جناب مؤلف ناصر الدین ناصر نے کلام غالب کا بہت گہری نظر سے مطالعہ کیا ہے۔ غالب کے کلام کو صحیح طور پر سمجھنے کے لیے اس کتاب کا مطالعہ بڑا ضروری ہے''۔

ناصر الدین ناصر کے یہاں اعتدال و توازن اور فکر سلیم کا ایسا امتزاج ہے کہ اختلافی اور مشکل اشعار کی شرح میں بھی اختلافات کے مقامات ڈھونڈے سے نظر نہیں آتے۔ ایک آدھ شعر کے ضمن میں معمولی اختلاف، اختلاف نہیں کہلاتا۔ چنانچہ مفاہیم کی صحت کے اعتبار سے بھی یہ شرح دوسری کئی شروح پر فوقیت رکھتی ہے۔۔۔ اور اس امتیاز کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ شارح نے انفرادیت کے جنون میں انئے لئے معنی و مفاہیم تلاش کرنے کو اپنے اوپر لازم نہیں کر لیا (جیسا کہ ان کے متصل بعد کے ایک شارح صاحبزادہ احسن علی خان کا وتیرہ ہے) بلکہ اس کے برعکس

---

۱ - ماہنامہ کتاب فروری ۱۹۷۰ء، شیخ محمد اسماعیل پانی پتی ۶۲ - ۶۳-

شعر کی لغت ، روایت شعر اور تشریحات کلام غالب کو مدنظر رکھا ہے اور اس طرح ایک قابل قبول حل تک رسائی کی کوشش کی ہے۔

ان کے بعد جس شارح کا ذکر کیا گیا ہے یعنی احسن علی خان ، ان کی شرح میں عجائبات کا ایک جہان آباد نظر آتا ہے۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ شارحین سے اختلاف کیا ہے بلکہ خود غالب کی بیان کردہ تشریحات کو بھی قبول نہیں کیا اور ان کے مقابل اپنی تشریحات پیش کی ہیں اور اس کا آغاز مطلع سر دیوان کی شرح ہی سے ہو جاتا ہے۔ مطلع کی شرح انھوں نے خاصی تفصیل سے کی ہے اور اس میں نہ صرف قدرت فکر کا مظاہرہ کیا ہے بلکہ نہایت قطعیت کے ساتھ غالب کے تخلیقی عمل کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ

"مطلع کا محرک وہ جذبہ تحسین و قدردانی ہے جو مغلیہ دور میں مصوری کے شاہکار جن کی ملکیت ہر اس زمانے کے امراء کو فخر و ناز ہوتا تھا اور جو ان کے حلقۂ تعلقات میں کافی ہوں ، دیکھ کر ابھرا - جاندار اشیاء کی تصاویر اپنی اصل کے بالکل ہوبہو جیتی جاگتی تھیں لیکن افعال نہیں کر سکتی تھیں۔ جیسا کہ اصل حالت میں ممکن ہوتا ہے۔ ان کا لباس کاغذی تھا ، غالب کے ذہن میں ایران کی وہ رسم کہ مظلوم اپنی مظلومیت کا اظہار زبان سے نہیں بلکہ کاغذی لباس پہن کر حال سے کرتے تھے ، موجود تھی ، تصویر کے دیکھتے ہی ذہن میں پہلے دوسرا مصرعہ آیا اور بے ساختہ زبان سے نکل گیا۔

ع کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

تصویر اگر کسی چیز کی شکایت کر سکتی تھی تو وہ مصور کی اس مہارت فنی کی کہ زندہ مخلوق کے بالکل مطابق بناتے ہوئے وہ اس کو زندگی کی روح نہ دے سکا۔ چنانچہ مصرع ثانی کے لیے مواد مل گیا اور اس طرح شعر موزوں کر دیا :

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا[1]"

---

۱ - مفہوم غالب ، صاحبزادہ احسن علی خان ، ص ۲۶ -

شارحین کے بیان کردہ معنی کے تو ”شعر کے الفاظ متحمل نہیں ہو سکتے“، لیکن خود غالب کے بیان کردہ معنی کا کیا مقام ہے، شارح کی زبانی ہی سنیے۔

”اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس شعر پر غالب نے بھی اپنے ایک خط میں روشنی ڈالی ہے۔ اور وہ معرفت کے نظریے کی تائید کرتی ہے۔ مگر میں اس کو غالب کے جذبۂ دلداری پر محمول کروں گا۔ جب مرزا نے دیکھا کہ لوگ ان کے اس شعر کو دنیا کی چیزوں اور بالخصوص انسان کے عارضی وجود کو جو کاغذی لباس کی طرح ناپائیدار ہے بنا کر خدا سے عمرِ دوام نہ دینے کا شاکی بنا رہے ہیں تو انھوں نے بھی ہاں میں ہاں ملا دی اور اصلیت سے پردہ نہ اٹھانا ہی مناسب خیال کیا[۱]“۔

جہاں تک شعر کے تخلیقی ماحول کے بیان کا تعلق ہے تو اس کے بارے میں شارح نے جس قطعی انداز میں بات کی ہے اس کی تردید یا تائید تو خود غالب ہوتے تو وہی کرتے کیونکہ کوئی شخص بھی کسی شاعر کے تخلیقی ماحول کو اتنی قطعیت سے نہیں سمجھ سکتا۔ البتہ جہاں تک ان کی شرح کا تعلق ہے وہ شعر کی لغت کے مطابق ہے اور شعر کی محض اوپری پرت یا سطح سے متعلق ہے بلاشبہ شعر کی لغت مصوری سے متعلق ہے اور ان کی یہ بات بھی قرین قیاس ہے کہ نقش مصور سے زندگی کو موج نہ دے سکنے کا گلہ مند ہے، لیکن ان کی اس بات کا کیا کیا جائے کہ وہ غالب کی شرح کو جو شعر کی اندرونی یا باطنی سطح سے متعلق ہے محض جذبۂ دلداری پر محمول کرتے ہیں۔ حالانکہ اگر زیادہ رد و کد نہ بھی کی جائے تب بھی آسانی سے انہیں کی بیان کردہ شرح کا اطلاق انسانی وجود پر کیا جا سکتا کہ جو ناپائیداری کا گلہ مند ہے۔

دراصل شارح کا مزاج ہی اشعار کی ظاہری یا بیرونی سطح تک رہنے کا تقاضا کرتا ہے۔ وہ غالب کی شاعری میں معرفت اور تصوف وغیرہ کے

۱۔ مفہوم غالب۔ صاحبزادہ احسن علی خان، ص ۲۷۔

قائل نہیں اور اس طرح گویا وہ صوفی غلام مصطفیٰ تبسم کی اس روایت کو آگے بڑھاتے ہیں جس میں غالب کو تصوف سے غیر متعلق بتایا گیا ہے۔ چنانچہ ان کا خیال ہے کہ :

''غالب زیادہ تر اس آب و خاک کی دنیا میں اپنے ذہن کو استعمال کرتا ہے اور اس سے ماورا شاذونادر ہی[1]''۔

وہ مزید ایک جگہ لکھتے ہیں کہ :

''وہ غالب اس شعر میں خلاف معمول معرفت کی باتیں کرتے نظر آتے ہیں[2]''۔

چنانچہ یہ ان کا مزاج ہے جس کے تحت تشریح کا ایسا طریقہ کار پیدا ہوا ہے کہ جہاں جہاں غالب کے اشعار میں تصوف کے مسائل ہیں ، انھوں نے حتی الامکان ان کو ظاہری سطح تک محدود رکھنے کی کوشش کی ہے ، جس سے دو نقائص پیدا ہوئے ہیں ایک تو انھوں نے صوفی تبسم ہی کی طرح شرعی یا فقہی اصطلاحات استعمال کی ہیں جو غالب کا مقصود نہیں اور دوسرا اشعار کا پس منظر یا ان کے مخاطب کو بدل ڈالا ہے۔ مثلاً :

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہو تو کہیں دو چار ہوتا

لکھتے ہیں :

''غالب توحید خداوندی کا بیان کرتے ہیں اور دوچار ہونے کے محاورے سے فائدہ اٹھاتے ہیں[3]''۔

شارح نے ''توحید'' کا لفظ استعمال کیا ہے جو خاص فقہی اصطلاح ہے اور جس کے مقابل '' شرک '' کا لفظ آتا ہے ، جیسا کہ شعر تصوف

---

۱ - مفہوم غالب ، صاحبزادہ احسن علی خان ، ص ۲۶ -
۲ - ایضاً ، ص ۵۹ -
۳ - ایضاً ، ص ۷۱ -

کے اس منظر سے ابھرتا ہے اور بقول سلیم چشتی بنیادی تصور اثبات وحدت الوجود ہے[۱]''۔ چنانچہ اسی لیے وحدت کے مقابلے میں ''دوئی'' کا لفظ شعر کی لغت میں موجود ہے۔ اسی طرح معرفت اور تصوف سے گریز کے اس رجحان کا نتیجہ کہ خواہ مخواہ مجازی رنگ تلاش کرنے کی سعی کرتے ہیں :

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا ؟

''مصرعہ ثانی میں ضمیر ''اس'' خداوند تعالیٰ کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے اور محبوب کی طرف بھی[۲]''۔

گو کہ بعد کی ساری تشریح معرفت کے رنگ میں ہے اور مجازی رنگ میں شرح ممکن ہی نہ تھی لیکن ابتداء میں مجاز کا غیر ضروری تذکرہ کرنے سے وہ باز نہ رہ سکے۔ جب کہ یہ بھی ظاہر ہے کہ قطرہ و دریا کی تمثیل حقیقت کے سوا کوئی مفہوم ہی نہیں رکھتی۔

یہی نہیں کہ صاحبزادہ احسن علی خان نے اشعار میں حقیقی اور مجازی رنگ کی تقسیم کو کم کرنے کی کوشش کی ہے اور یوں اشعار کے مفاہیم بدلے ہیں بلکہ اکثر ایسا ہوا ہے کہ وہ اشعار کی معنویت کو ہی پورے طور پر نہ سمجھ سکے اور غلط مفہوم لکھ گئے۔ ان کے یہاں مفاہیم کی اغلاط دوسری اکثر شروح سے زیادہ ہیں اور اس کی بنیادی وجہ محض جدت کی تلاش ہی نہیں بلکہ نارسائی فہم بھی ہے۔ مثلاً :

سن اے غارت گر جنس وفا سن
شکست شیشۂ دل کی صدا کیا ؟

ایک تو شعر غلط لکھا گیا یعنی ''شکست شیشۂ دل'' کے بجائے اصل ترکیب ''شکست قیمت دل'' ہے۔ دوسرا مفہوم سرے سے بدل ڈالا

۱۔ شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۵۔
۲۔ مفہوم غالب۔ احسن علی خان ، ص ۴۷۔

گیا ہے کہ

''تو نے بے وفائی کرکے میرا دل توڑا ہے۔ اب اس کے ٹوٹنے کی آواز سن یعنی میرے اشعار دل شکستہ کی آواز ہیں''۔

ایک تو شعر میں صدا کیا؟ استفہام انکاری ہے، دوسرا ''شکست قیمت دل'' کی صدا اس لیے نہیں ہوئی کہ دل کی قیمت کم ہونے کی صدا کیا ہوگی چنانچہ سننے کا سارا عمل ہی بے معنی ہے، مزید یہ گھٹیا لری تاویل ہے کہ میرے اشعار دل شکستہ کی آواز ہیں . . . غرض شارح پوری طرح سے شعر کا مفہوم پانے سے قاصر رہا ہے۔ اسی طرح جب وہ غیر ضروری طور پر اشعار کے پس منظر اور تخلیقی ماحول کا تعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو صحیح مقام سے دور ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ مطلع سردیوان کا پس منظر بھی ایسی غیر ضروری تدقیق کا نتیجہ ہے اور مندرجہ ذیل شعر بھی اسی انداز فکر کی نذر ہوگیا ہے:

گلشن میں بندوبست برنگ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقۂ بیرون در ہے آج

لکھتے ہیں:

''غالب کا یہ شعر غالباً ان ایام میں لکھا گیا، جب کہ ہنگامہ ۱۸۵۷ء واقع ہوا یا بعد میں، مگر اشارہ انھیں حالات کی طرف ہے جو اس ہنگامہ سے دہلی والوں پر گزرے۔ یہاں گلشن سے مراد دہلی ہے اور قمری دہلی والوں سے، اس وقت دہلی کی تمام آبادی سوائے چند جن کی رعایت انگریزوں کو منظور تھی سب دہلی سے نکال دی گئی تھی۔ گھر کی محبت کس کو نہیں ہوتی اور بالخصوص جب بے سروسامانی کی حالت میں باہر پڑے ہوں، باہر نکالے ہوئے لوگ رات کے اندھیرے میں چوری چھپے شہر میں داخل ہوتے اور پہرہ داروں سے بچ کر اگر گھر پر پہنچنے میں کامیاب ہو جاتے تو حکومت کا تالہ لگا ہوا دیکھ کر مایوسی کی وجہ سے چوکھٹے پر سر ٹکا دیتے، اس زمانے میں کنڈا زنجیر عام طور پر نیچے چوکھٹ میں ہی لگائی جاتی تھی، ان حالات کا بیان غالب اس شعر میں اس طرح کرتے ہیں۔ آج باغ کا انتظام معمول کے خلاف دوسری طرح

گیا گیا باغ کا دروازہ بند ہے ۔ قمری اندر داخل نہیں ہو سکتی اور باغ کی چوکھٹ پر گردن لٹکائے پڑی ہے ۔ اس کی گردن کا طریق ایسا معلوم ہوتا ہے جیسا کہ دروازے کی زنجیر کا کنڈا ۔ اس شعر کی تشریح الفاظ سے زیادہ تصور میں ہو سکتی ہے ، مرزا نے جو ابہام اس میں رکھا ہے یہ انھیں کا حصہ تھا''۔[1]

شارح کو ابہام کا احساس بھی آخر میں ہوا اور واقعہ یہ ہے کہ یہ بغایت مشکل اور اختلافی اشعار میں سے ہے ، لیکن خود شارح کی شرح اس لیے درست نہیں کہ لفظ ''آج '' اور ''ہر لگ دگر'' کا تعلق کسی خاص انتظام کو وقتی طور پر ظاہر کرتا ہے اور انگریزوں کی ایسی کوئی کارروائی تو کسی تسلسل میں ہوگی (جو بہرحال شعر کا پس منظر بھی نہیں) مزید یہ کہ انسان کا دروازے پر گردن لٹکا کر بیٹھنا ''قمری کا طوق'' زنجیر کی وجہ سے نہیں بن سکتا اور اگر زبان اتنی دور از کار طریق سے استعمال کی گئی ہو تو پھر ابلاغ اور خود زبان کا تو خدا حافظ ۔

غرض اس نوعیت کی من مانی تاویلات سے اشعار غالب جو کہ پہلے ہی کچھ کم مشکل نہیں مزید پیچیدہ ہو جاتے ہیں اور اس سے شارحین کو کھینچاتانی کی دعوت ملتی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ شروح کا تسلسل ہمارے زمانے تک قائم نظر آتا ہے ۔

شرح کا مجموعی انداز دوسرے شارحین سے ملتا جلتا ہے، شرح اشعار سے قبل حل لغت لکھنے کا اہتمام کیا گیا ہے ۔ پوری غزل لکھنے کی بجائے ہر شعر کے بعد اس کی شرح دی گئی ہے اور یہی انداز بہتر بھی ہے ۔ اس طرح لغت میں انتہائی سادگی کو معیار بنایا گیا ہے جس سے مشکل الفاظ آسانی سے سمجھ میں آ جاتے ہیں ۔ عربی و فارسی الفاظ کی ویسی بھرمار نہیں جیسی شاداں بلگرامی کے یہاں نظر آتی ہے ۔ شرح میں بھی نہ تو بے جا اختصار ہے نہ بے محل تفسیر بلکہ نسبتاً اعتدال ہے نیز آسان اور عام فہم زبان میں مفاہیم بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے ۔ نیز مندرجہ بالا اعتراضات سے یہ بھی نہیں سمجھ لینا چاہیے کہ یہ شرح

---

۱ - مفہوم غالب ، احسن علی خان ، ص ۱۳۴ -

غالب فہمی کے سلسلہ میں کوئی اہمیت نہیں رکھتی ۔ شرح کا اپنا ایک مقام ہے اور بیشتر مطالب درست لکھے گئے ہیں ۔

جہاں تک متقدمین شارحین سے استفادہ کا ذکر ہے تو شارح اس ضمن میں خاموش ہے لیکن ان کے اس بیان سے اتنا اشارہ ملتا ہے کہ انھوں نے شروح غالب کا مطالعہ کیا ہے ۔ چنانچہ لکھتے ہیں :

''غالب کے اردو دیوان کی اب تک جتنی شرحیں لکھی گئی ہیں ان کی تعداد انگلیوں پر گنی جانے والی تعداد سے زیادہ ہی ہو گئی ہوگی اور کلام غالب پر یہ سب مصیبتیں اس لیے نازل ہوگئی ہیں کہ وہ تعلیم کے نصاب میں داخل کر دیا گیا اور اس کی شرح لکھنا آمدنی کا اچھا ذریعہ بن گیا ۔ پڑھنے والوں اور پڑھانے والوں نے خود اس کے کلام پر غور کرنا چھوڑ دیا اور شرحوں پر اپنی فہم کا مدار رکھا . . .''[1]

یہ ضرور ہے کہ غالب فہمی کا دارومدار انھوں نے محض شرح غالب پر نہ رکھا ہو اور حقیقت میں ایسے اضافے ضرور ہیں کہ خود ان کی اختراع کہے جائیں لیکن بنیادی طریقہ کار اور اکثر اشعار کے مطالب ہر دو لحاظ سے ان کی شرح مروجہ شرح سے مختلف نہیں ۔ جہاں تک اختلاف امور کا تعلق ہے تو ان کا اپنا خیال یہ ہے کہ :

''جو شرحیں اب تک لکھی گئی ہیں ان سے مقابلہ کرکے دیکھا تو مجھے اپنے سمجھنے پر اطمینان ہوا اور جو میں نے سمجھا اس کو ایسے الفاظ میں بیان کیا کہ پڑھنے والوں کو میرا ''مفہوم سمجھنے میں دقت نہ ہو ''[2] ۔

اس سلسلہ میں ان کی دوسری بات تو قابل قبول ہے کہ ان کے مطالب کو سمجھنے میں زبان کی دشواری حائل نہیں ہوتی لیکن جہاں تک دوسری شروح سے تقابل میں ان کے اطمینان کا تعلق ہے یہ قاری تک

---

۱ ۔ مفہوم غالب ، احسن علی خاں ، ص ۱۹ ۔
۲ ۔ ایضاً ، ص ۲۳ ۔

منتقل نہیں ہوتا - کیونکہ اختلافی امور میں ان کی رائے زیادہ وقیع معلوم نہیں ہوتی ، بلکہ اکثر اوقات تو ندرت فکر کے باعث کچھ غلط بھی ہوتی ہے لیکن ان کا یہ بیان قابل حیرت نہیں کہ اپنے سمجھنے پر اطمینان ہو - کیونکہ اگر اطمینان نہ ہوتا اور ہر شارح اپنے آپ کو درست اور دوسروں کو غلط خیال نہ کرتا تو شروح کا یہ سلسلہ جاری کیسے رہتا . یہ تسلسل نتیجہ ہے اپنے آپ کودرست اور دوسروں کو غلط سمجھنے کا -

صاحبزادہ احسن علی خان کے اس انداز اور طریق کار کو آگے بڑھانے میں ان کے بعد کے شارح منظور احسن عباسی نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے -

اب تک یہ ہوتا چلا آیا ہے کہ شارحین نے لغت شعر کو مدنظر رکھا ہے لیکن غالب کی اپنی تشریحات کو بھی اہمیت دی ہے اور اکثر مقامات پر ان تشریحات کو قبول کیا ہے بعض شارحین مثلاً اثرلکھنوی وغیرہ نے اگر کوئی اضافہ مفہوم میں کیا ہے تو اس کا حوالہ دیا ہے اسی طرح صاحبزادہ احسن علی خان نے نقش فریادی کی تشریح کو جذبہ دلداری پر محمول کرتے ہوئے رد کیا ہے لیکن جب ہم منظور احسن عباسی کی شرح ''مراد غالب'' کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ کئی اعتبار سے دوسری شروح سے مختلف نظر آتی ہے .

غالب کی اپنی تشریحات کو سرے سے غیر اہم سمجھا گیا یہاں تک کہ ان کا ذکر بھی نہیں کیا اور شعر کی لغت کے حوالے سے ہی اس کی شرح کرنے کی کوشش کی گئی ہے شاید یہ بات مستحسن ہوتی کہ شارح محض لغت شعر کا سہارا لیتا ہے اور اگرکسی شخص کے سامنے غالب کی بیان کردہ تشریحات نہ ہوں تو اس کے لیے اس کے علاوہ اورکوئی طریقہ کار نہیں کہ وہ شعر کو لغت شعر کے ذریعے ہی سمجھے ''اور اس جہت سے کتاب کا نام ''مراد غالب'' رکھا گیا ہے - اس کے اختصار کے اعتبار سے یہ اشاراتی شرح متعلمین سے زیادہ معلمین کو کفایت کرتی ہے''-

اس طریقہ کار پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹرسید معین الرحمٰن لکھتے ہیں :

''تشریح'' الفاظ شعر کے پیش نظر کی گئی ہے - شاعر سے کوئی

غرض نہیں رکھی گئی یہ طرزِ کار تشریحات غالب کی مروجہ روش سے مختلف اور تنقید کے جدید آداب سے شاید ہم آہنگ نظر نہ آئے، لیکن اختصار اسی صورت ممکن تھا[1]"۔

لیکن عجیب بات یہ ہے کہ انھوں نے لغت شعر کے ساتھ بھی من مانی تاویلات کا طریقہ کار اپنایا ہے اور یوں مرادی مفاہیم لیتے ہیں۔ مثلاً مطلع مردیوان میں لکھتے ہیں:

"شاعر نے جذبات کی جو تصویر کشی کی ہے اس کا ہر نقش (شعر) کاغذی لباس میں ہے یعنی اشعار کی خواہی داد طلب ہے کاغذ کا لباس پہن کر پیش ہونا دستور تھا۔ داد خواہوں کا۔ (تعلی و تعارف)[2]"۔

"پیکر تصویر" سے جذبات کی تصویر کشی مراد لینا اور نقش بمعنی شعر اور کاغذی پیرہن سے داد طلبی یہ سارا تاویلاتی نظام ہے جو نہ صرف یہ کہ روایت میں نہیں سماتا بلکہ درست بھی معلوم نہیں ہوتا[2] — اس طرح یہ کہنا درست نہیں رہتا کہ شارح نے محض غالب کی اپنی تشریحات کو نظر انداز کیا ہے بلکہ لغت غالب کی بھی من مانی تاویل کی ہے۔

شرح کا اختصار بھی قابل توجہ ہے اور ایک عام قاری کے حوالہ سے دیکھا جائے تو یہ ایک ایسی خامی ہے جس سے شرح کی ضرورت ہی مشکوک ہو جاتی ہے کیوں کہ غالب جو اپنی مشکل پسندی کے باعث اتنی تشریح و تفسیر کا محتاج ہے اور جس کی بڑی وضاحت سے شرحیں اس لیے لکھی گئیں کہ وہ واضح اور قابل فہم بن سکے اور جب کہ خود شارح کا مقصد بھی یہی ہے تو پھر اتنا زیادہ اختصار کیا معنی رکھتا ہے اور یہ بھی نہیں کہ اس اختصار سے شرح کا حجم کم ہوا ہو بلکہ اب بھی یہ

۱۔ روزنامہ نوائے وقت میگزین ایڈیشن مضمون "تشریحات کلام غالب" ڈاکٹر سید معین الرحمٰن (یوم غالب، فروری ۱۹۸۷ء)۔

۲۔ مراد غالب، منظور احسن عباسی، ص ۲-۱۔

۴۳۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ اکثر اشعار کی تو محض انھوں نے نثر کر دی ہے اور ظاہر ہے کہ شرح نگاری کی رو سے یہ کوئی عمدہ کام نہیں کیونکہ محض شعر کو نثر میں لکھ دینے سے شعر کے معنی نہیں کھل جایا کرتے۔ تاہم ان کے اس اختصار کو بھی جس شارح نے مات کر دیا وہ اریش کمار شاد ہیں۔ جن کی شرح محض شعر کی نثر کرنے کا طریقہ کار لیے ہوئے ہے اور اس مختصر ترین سے بھی مختصر تران ہے۔

منظور احسن عباسی نے یوسف سلیم چشتی کی طرح ہی شرح کے آخر میں بنیادی تصور لکھنے کا طریقہ کار اپنایا ہے اور یوسف سلیم چشتی کو بھی یہ طریقہ انھوں نے ہی بتایا تھا لیکن ہر دو کے یہاں بنیادی تصورات اپنے اسلوب اور مفاہیم ہر دو لحاظ سے مختلف ہیں جہاں تک اسلوب کا تعلق ہے تو چشتی کے یہاں سادہ اور رواں انداز ہے اور بعض اوقات وہ ایک آدھ فقرے میں بنیادی تصور لکھتے ہیں جب کہ دوسری طرف منظور احسن عباسی کے یہاں اختصار ہے اور اضافتوں کا استعمال ہے اور اضافتیں چونکہ زیادہ تر فارسی الفاظ میں استعمال ہوتی ہیں اس لیے مفہوم اسلوب و معنی ہر دو لحاظ سے مشکل ہو گیا ہے، چنانچہ یوں نہ صرف یہ کہ اسلوب بیان کے حوالے سے یوسف سلیم چشتی کو ان پر تفوق حاصل ہے بلکہ معنی و مفاہیم کے اعتبار سے بھی یوسف سلیم چشتی ہی کی شرح زیادہ قابل قبول ہے۔ مثال کے طور ایک دو اشعار کے بنیادی تصورات ملاحظہ ہوں:

زنّار باندھ، سبحۂ صد دانہ توڑ ڈال
راہرو چلے ہے، راہ کو ہموار دیکھ کر

بنیادی تصور: یوسف سلیم چشتی: ترجیح زنار بمقابلۂ تسبیح[1] — منظور احسن عباسی: تفوق عشق بر عقل[2]۔ چونکہ منظور احسن عباسی نے شرح غلط کی ہے اس لیے بنیادی تصور بھی غلط اخذ کیا ہے۔ "زنار"

---

۱ - شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۴۳۲ -
۲ - مرادِ غالب، منظور احسن عباسی، ص ۹۵ -

علامت ہے ہندو مت کی یا کفر کی اور تسبیح اسلام کی ، منظور احسن عباسی نے ''زنار'' کو ''عشق ''اور''سبحہ٭ صد دانہ'' کو''تکلیفات شرعیہ'' کے معنی میں لے کر گویا لفظوں کے معنی ، محل استعمال اور روایت ہی کو مسخ کر ڈالا ہے جب کہ یوسف سلیم چشتی نے سیدھے سادے انداز میں شعر کا تصور بیان کر دیا کہ زنار کو تسبیح پر ترجیح دی گئی ہے اور دونوں کی ظاہری مشابہت وجہ ترجیح بنی ہے اور ظاہری مشابہت ہی وجہ شبہ بھی ہے!

کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز ؟

بنیادی تصور : یوسف سلیم چشتی : جان نثاری عین ایمان ہے[1] ۔ منظور احسن عباسی : فخر جان نثاری[2] ۔ یہاں بھی زیادہ قرین قیاس اور قابل قبول مطلب چشتی ہی کا ہے ، گو کہ کسی حد تک دوسرا مفہوم بھی لیا جا سکتا ہے ۔

ان اختلافی مفاہیم کے پس پشت در اصل تقابل کا احساس کار فرما رہا ہوگا ۔ یوسف سلیم چشتی کی شرح چونکہ پہلے چھپ چکی تھی اور وہ ان کے سامنے تھی اس لیے اب ضروری تھا کہ اس پہلو سے بھی وہ اپنی شرح میں جدت پیدا کریں ، چنانچہ انھوں نے اشعار کے بنیادی تصورات الگ لکھنے کی کوشش کی ہے اور بعض مقامات پر وہ اصل تصور سے دور ہو گئے ہیں ۔

شعر کی لغت تک محدود رہنے کے طریقہ٭ کار اور انفرادیت کی خواہش نے ان کے یہاں مفاہیم کی بے شمار اغلاط کو جنم دیا ہے ۔ شرح کاری کے اس طریقہ٭ کار کو انھوں نے شرح کی خصوصیات میں بیان کیا ہے کہ

---

۱ ۔ شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۳۵۸ ۔

۲ ۔ مراد غالب ، منظور احسن عباسی ، ص ۱۰۹ ۔

''یہ شرح دوسرے شارحین کے علی الرغم صرف الفاظ اشعار کے پیش نظر کی گئی ہے ، شاعر سے کوئی غرض نہیں رکھی گئی[۱]''۔

اس سارے طرزِ فکر اور طریقہ کار نے ان کے یہاں کس طرح مفاہیم کی اغلاط پیدا کی ہیں اور نارسائی فکر کا کیا حال ہے۔ اس کے ایسے چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

میں اور بزم مے سے یوں تشنہ کام آؤں
گر میں نے کی تھی توبہ ساقی کو کیا ہوا تھا

شارحین کی مروجہ شرح کو غلط قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں :

''شعر کا مطلب یہ ہے کہ میں تشنہ کام واپس نہیں آیا ۔ میں نے نہیں پی ساقی نے پلا دی ، پہلا مصرعہ استفہام انکاری ہے (بیان کرم ساقی)[۲]''۔

ایک تو پہلے مصرعے میں استفہام انکاری کا کوئی قرینہ نہیں اور یہ خود انھوں نے پیدا کیا ہے ، دوسرا تشریح الٹ دی ہے ۔

بقول صاحبزادہ احسن علی خان :

''مجھ جیسا مے آشام بزم مے سے یوں گلا سوکھا لیے ہوئے آئے ، قابل افسوس بات ہے ۔ اگر میں نے توبہ کی ہوئی تھی تو ساقی کو کیا ہوا تھا کہ وہ اصرار کرکے پلاتا[۳]''۔

گویا اب جو میں تشنہ کام آ گیا ہوں تو ساقی نے کیوں نہ پلا دی ، اس طرح گویا دوسرے مصرعے میں استفہام ہے جس کا انھوں نے ذکر نہیں کیا ۔ مزید یہ کہ مفہوم کی غلطی سے بنیادی تصور غلط ہو گیا یعنی : ''بیان کرم ساقی'' جب کہ درست بنیادی تصور ہے ''شکوۂ محرومی[۴]''

---

۱ - مرادِ غالب ، منظور احسن عباسی ، ص ٦ -
۲ - ایضاً ، ص ۵۷ -
۳ - مفہومِ غالب ، احسن علی خان ، ص ۹۱ -
۴ - شرح دیوانِ غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۳۵۲ -

پھر مزید خرابی اس طرح سے پیدا کر دی ہے کہ سیدھے سادے مجازی رنگ کے حامل شعر کو معرفت کی وادیوں میں لے گئے ہیں۔ حالانکہ اس میں ایسا کوئی قرینہ موجود نہیں اور نہ کسی شارح نے یہ رخ شعر میں دیکھا ہے۔ علاوہ ازیں شعر میں لفظ ''گر'' ہے انھوں نے ''گو'' لکھا ہے۔

وا کر دیئے ہیں شوق نے بندِ نقابِ حسن
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا

لکھتے ہیں :

''کار سازی شوق نے جلوہ کو بے نقاب تو کر دیا۔ حسن بے نقاب ہے، اب نہ دیکھو تو آنکھ کا قصور ہے[1]''۔

آنکھ کا قصور انھوں نے غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا، سے نکالا ہے حالانکہ آنکھ کا کام ہی دیکھنا ہے۔ صاحبزادہ احسن علی خان نے یہ مفہوم لیا ہے کہ :

''باوجود معشوق کے سامنے آ جانے کے میں اسے دیکھ نہیں پایا۔ چونکہ میری آنکھیں خیرہ ہو گئیں[2]''۔

لیکن یہ تاویل بھی درست معلوم نہیں ہوتی بلکہ اس سلسلہ میں یوسف سلیم چشتی کا یہ خیال درست ہے کہ :

''پردۂ نگاہ کنایہ ہے ذاتِ عاشق سے، یعنی عاشق و معشوق میں صرف ذات عاشق کی حائل ہے[3]''۔

اور اس سے بہتر وضاحت ہمیں ناصرالدین ناصر کے یہاں ملتی ہے کہ :

''نگاہ کا پردہ کنایہ ہے، ذات عاشق سے اور خودی سے۔ گویا اب ذاتِ عاشق خود مانع وصل محبوب ہے ورنہ جذبہ شوق نے اس کی

---

۱ - مرادِ غالب، منظور احسن عباسی، ص ۶۷ -
۲ - مفہومِ غالب، احسن علی خان، ص ۱۱۳ -
۳ - شرح دیوانِ غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۳۸۱ -

حقیقت کو پا لیا ہے ، یعنی اب اگر خود ہی ذاتِ فنا نہ کریں تو وصل ذات محبوب سے بہرہ ور نہیں ہو سکتے[1]"۔

لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ "مرادِ غالب" میں مفاہیم بیشتر غلط ہیں یا اغلاط کی فہرست بہت لمبی چوڑی ہے ، بلکہ اس کے برعکس ان کے یہاں مفاہیم کی صحت زیادہ ہے اور یہ اس لیے کہ دیوانِ غالب میں ایسے اشعار کی تعداد اتنی زیادہ نہیں جو اختلافی ہوں ۔ چنانچہ عموماً شارحین کے درمیان اکثر اشعار کی شرح ایک جیسی ہے اور اختلاف محض مشکل اور اختلافی مقامات پر ہی رونما ہوتا ہے اور یہاں اسی اختلاف کو زیر بحث لایا جاتا ہے ۔ اس لیے شرح کا دوسرا رخ ذرا آنکھوں سے اوجھل رہ جاتا ہے "مرادِ غالب" میں بھی ایسے اشعار کی شرح باوجود یہ کہ شاعر کو نظر انداز کیا گیا ہے وہی ہے جو دوسرے شارحین کے یہاں ۔ یہ بات بھی واضح کرنی ضروری ہے کہ گو کہ شارح نے یہ اعلان کر دیا ہے کہ وہ شرح لغت شعر کے حوالے سے لکھ رہے ہیں لیکن یہ بات ان کے سامنے نہ رہی کہ تمام ہی شارحین کا یہی طریقہ کار ہوتا ہے کہ وہ شعر کا حل شعر کی زبان سے کرتے ہیں ۔ جہاں تک غالب کی تشریحات کا تعلق ہے تو وہ تو محض چند اشعار کی ملتی ہیں ۔ اس لیے اس طریقہ کار سے کوئی انقلابی تبدیلی نہیں آ سکتی اور فرق اگر آیا بھی ہے تو محض ان چند اشعار کی شرح میں جن کا حل غالب کے خطوط میں موجود ہے ۔

شرح سے قبل ایک 'مقدمہ کتاب' بھی موجود ہے جس میں شارح نے نہایت مربوط اور مدلل انداز میں غالب کی مدح و مذمت میں شارحین و ناقدین کی آراء اور غالب کی شاعری کی خصوصیات پر تبصرہ کیا ہے ۔ اس ضمن میں خاص طور پر عبدالصمد صارم کو نشانۂ تنقید بنایا گیا ہے ، لکھتے ہیں :

"۔۔۔ تازہ ترین ناقد جناب عبدالصمد صارم* نے تو کلام غالب کی

---

۱ ۔ دبستانِ غالب ، ناصرالدین ناصر ، ص ۱۴۵ ۔

*(مقام غالب ، عبدالصمدم صارم)

دھجیاں بکھیر کر رکھ دی ہیں[1]''۔

نیز:

''تنقید کرنے والوں میں شاید تلخ ترین تنقید مولانا عبدالصمد صارم نے کی ہے[2]''۔

مقدمہ ہی میں مولانا سہا اور بے خود دہلوی، ایاز فتح پوری، آسی، مہر، احسن علی خان اور اظم طباطبائی وغیرہ پر تنقید کی گئی ہے اور بعض اشعار کی مثالیں دے کر ان کی شرح کو غلط ٹھہرایا گیا ہے اور اکثر مقامات پر شارح کا نقطۂ نظر درست ہے۔ مولانا حالی کے تین اصولوں یعنی سادگی، اصلیت اور جوش پر بھی اظہار خیال موجود ہے اور کہا گیا ہے کہ:

''غالب کا کلام ان تینوں معیاروں پر کسی طرح پورا نہیں آترتا[3]''۔

غرض اس طرح شارح مداحین و مخالفین غالب دونوں پر تنقید کرتے ہیں۔ لیکن شاید دوسروں کی صحیح طور پر تحسین کرنے سے وہ قاصر ہیں یا دوسرے لفظوں میں وہ اپنے استفادہ کو چھپا جاتے ہیں۔ مثلاً

رنج رہ کیوں کھینچیے واماندگی کو عشق ہے
اٹھ نہیں سکتا ہمارا جو قدم ، منزل میں ہے

کی شرح اور شعر کے اندر پیچیدگی کا ذکر کرتے ہوئے انھوں نے مندرجہ ذیل شارحین کی نارسائی فکر کا رونا رویا ہے۔

حسرت موہانی، پروفیسر عنایت اللہ، نشتر جالندھری، سید غضنفر علی اور سعید الدین، لیکن خود جو مطلب انھوں نے شعر کا بتایا ہے وہ ان سے قبل اثر لکھنوی کی شرح ''مطالعہ غالب'' میں موجود ہے اور خاص طور پر اثر لکھنوی کی اپنی سوچ اور فکر کا نتیجہ ہے اور شارح نے جس

۱۔ مراد غالب، منظور احسن عباسی، ص ۱۰۔
۲۔ ایضاً، ص ۳۱۔
۳۔ ایضاً، ص ۱۶۔

انداز سے ذکر کیا ہے اس سے واضح طور پر ذہن ”مطالعہ غالب“ کی جانب منتقل ہوتا ہے لیکن شارح نے اپنے ماخذ کا حوالہ دینے سے گریز کیا۔

غالب کی شاعری کے بارے میں شارح کا رویہ ہمدردانہ ہے اور یوں وہ اس روایت کے شارح ہیں جس کی ابتداء بے خود دہلوی سے ہوتی ہے اور جس میں آغا محمد باقر اور غلام رسول مہر کے نام آتے ہیں۔ نظم طباطبائی اور سعید الدین احمد کے برعکس ان کا خیال ہے :

”اس عاجز نے پورے دیوان کی شرح لکھی ہے اورکوئی شعر مہمل نظر سے نہیں گذرا۔ البتہ کلام غالب کی صرفی نحوی غلطیاں اور تصرف بے جا کی جو مثالیں دی گئی ہیں ان میں معدودے چند بظاہر ناقابل رفع معلوم ہوتی ہیں تاہم جواز تلاش کرنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ مثلاً :

فروغ عشق سے ہوتی ہے حل مشکل عاشق
نہ نکلے شمع کے پا سے نکالے گر نہ خار آتش

دیوان غالب کے تمام نسخوں میں ہوتی ہے“ درج ہے حالانکہ ہوتا ہے ہونا چاہیے ... غالب نے یہ غلطی کیوں کی ؟ ممکن ہے سہواً ایسا ہوا ہو یا اس لیے نظرانداز کر دی گئی ہو کہ اس شعر میں چونکہ یہ غلطی گران خاطر نہیں معلوم ہوتی اس لیے انھوں نے اپنی عادت کے مطابق دانستہ یہ عیب رہنے دیا ...[۱]“۔

طرفداری غالب کا یہ عجیب انداز ہے کہ غالب کی غلطی کے لیے بھی جواز تلاش کیا جا رہا ہے اور ساتھ ہی غالب کو یہ الزام بھی دیا جا رہا ہے کہ وہ اپنے اشعار میں دانستہ عیب چھوڑنے والے تھے ... غرض اس انداز سے شارح نے کلام غالب پر بحث کی ہے اور آخرکار احسن عباسی

---

۱ - مراد غالب - منظور احسن عباسی ، ص ۷۷ -

نے ان الفاظ میں غالب کی انفرادیت اور جدت و ندرت کو شناخت کیا ہے کہ

''جیسے خیالات اجنبی تھے ایسے ہی زبان غیر مانوس تھی۔ ۔ ۔ اس عاجز کے نزدیک غالب کے کلام کی یہی ایک خصوصیت ہے جو ان سے پہلے یا بعد کے کسی شاعر میں نہیں ہے ، آغا محمد باقر دہلوی کو حق ہے کہ وہ کہیں کہ زبان کے حق میں یہ بہت اچھا ہوا کہ اس طرز نے رواج نہ پایا ، لیکن میں کہتا ہوں کہ اس کے رواج نہ پانے ہی نے غالب کی انفرادیت یا '' غالب ازم'' کو جنم دیا اور باقی رکھا ۔ حقیقت یہ ہے کہ اس عیب کے لیے جس ہنرمندی اور چابکدستی کی ضرورت ہے وہ غالب کے سوا کسی شاعر میں نہ اس سے پہلے مشاہدہ میں آئی اور نہ بعد میں ممکن ہوئی[1] ''۔

اس طرح گویا شارح غالب کی عظمت کے لیے منفی بنیادیں تلاش کرتے ہیں ، لیکن خود ان کا یہ دعوی بھی محل نظر ہے کہ غالب کی عظمت و انفرادیت کا دار و مدار اجنبی خیالات و اجنبی زبان پر ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب کے وہ اشعار جن میں خیالات اور زبان غیر مانوس یا فارسی زدہ ہے وہ سرے سے غالب کی شہرت میں شریک نہیں ۔ غالب اپنے سادہ لیکن انسانی فطرت کے قریب خیالات ، جذبات اور زبان کی وجہ سے غالب ہے ۔ اسی طرح وہ عام افراد کے تجربے میں شرکت کرتا ہے ۔ ورنہ وہ مقامات جہاں وہ بیدل وغیرہ کے تتبع میں نا گوار ماورائیت کا شکار ہوتا ہے ، انسانی قلوب و اذہان سے ہٹ جاتا ہے ۔

بحیثیت مجموعی اس دور کے شارحین غالب فہمی میں متقدمین سے زیادہ کامیاب نظر آتے ہیں اور اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ اس عہد تک آتے آتے شروح غالب کا ایک اچھا ذخیرہ جمع ہو چکا تھا جس سے کلام غالب کی مشکلات پر بھی روشنی پڑی اور اس کے مختلف حل بھی

---

۱ ۔ مراد غالب ، منظور احسن عباسی ، ص ۳٦ - ۳۷ ۔

سامنے آئے - چنانچہ اس عہد کے شارحین نے متقدمین سے بھرپور استفادہ کیا۔ اور اسی کی بنیاد ہی پر انھوں نے اپنی شروح کی عمارت تعمیر کی ۔

قدما میں سے جس شارح کے اثرات اس عہد کے شارحین پر سب سے زیادہ ہیں وہ نظم طباطبائی ہیں - یوں تو تقریباً تمام شارحین نے ان کے بعد اور اس عہد میں بھی ان سے استفادہ کیا ہے لیکن ان کے اثرات کو جن شارحین نے واضح طور پر قبول کیا اور پھر اس کا اظہار بھی کیا ہے ، ان میں نمایاں نام نشتر جالندھری ، شادان بلگرامی ، غلام رسول مہر اور ناصر الدین ناصر کے ہیں لیکن ان شارحین نے نظم طباطبائی سے وہ اندا‌ز نہیں لیا جو غالب کے کلام پر تنقید کرنے سے عبارت ہے - خاص طور پر غلام رسول مہر ، وجاہت علی سندیلوی ، صوفی تبسم ، ناصر الدین ناصر ، احسن عالی خان ، خلیفہ عبدالحکیم اور منظور احسن عباسی کی شروح میں غالب پر تنقید کا فریضہ سرانجام نہیں دیا گیا اس لیے ان شارحین کو بے خود دہلوی کی روایت سے منسلک کرنا چاہیے جو بذات خود تو اتنے اہم نہیں کہ ان شارحین پر اثرانداز ہوتے ہوں لیکن طرفداری غالب کے رویے کے سرخیل ضرور ہیں - جب کہ دوسری جانب نظم طباطبائی کی تنقید غالب کی روایت کو آگے بڑھانے میں اثر لکھنوی ، نشتر جالندھری ، نیاز فتح پوری ، شادان بلگرامی اور یوسف سلیم چشتی نے خاصا اہم کردار ادا کیا ہے - ان شارحین نے جہاں جہاں محسوس کیا ہے غالب پر تنقید کی ہے اور غالب کے معائب کو اجاگر کیا ہے لیکن یہ بات ذہن میں رکھنی ضروری ہے کہ نظم طباطبائی کے بیان میں بھی محض عیوب کلام غالب کا ذکر نہیں بلکہ بقول شادان بلگرامی ''تعریف بھی اس سے مافوق ممکن نہیں'' اس لیے ایسے شارحین جن کو ان کی روایت میں رکھا گیا ہے ان کے یہاں بھی محاسن و معائب دونوں کا ذکر ہے اور یہ تنقید کا صحت مند رویہ ہے چنانچہ محض اس بناء پر کہ شارحین غالب کے کلام میں اغلاط کو بھی اجاگر کرتے ہیں انھیں غالب دشمن بنا دینا مناسب نہیں کیونکہ ایسے شارحین و ناقدین جو پرستاری غالب میں صف اول میں کھڑے ہیں انھوں نے بھی یہاں غیر معتدل رویے کی نشاندہی کی ہے - بھی یہ کہنے سے باز نہ رہ سکے کہ کلام

غالب میں بعض اشعار ایسے ہیں جن کا مفہوم پانے سے ذہن مطلقاً قاصر ہے ۔ چنانچہ وہ شارحین جو غالب کے کلام میں محض محاسن تلاش کرتے ہیں اور اس کی ہر غلطی کی تاویل کرتے ہیں ، غالب فہمی کے بارے میں درست طریقہ کار نہیں رکھتے کیونکہ اس طرح وہ غالب کو تقدس کے ایسے چبوترے پر بٹھانے کی کوشش کرتے ہیں جہاں دور سے اس کی پرستش تو کی جائے لیکن اس کے قریب رہ کر اس کے جذباتی الاؤ اور نیک و بد میں شمولیت نہ کی جائے ۔ حقیقت یہ ہے کہ جب تک شاعر کے تجربے کو انسانی سطح پر محسوس نہیں کیا جائے گا اس وقت تک شعر فہمی کا دعویٰ ہی نہیں کیا جا سکتا ۔

پہلے دور کی طرح اس دور میں بھی شارحین کے مزاج اور طرز فکر کی بناء پر شرح کا الگ الگ انداز بنتا ہے ۔ مثلاً اثرلکھنوی، وجاہت علی سندیلوی ، ناصر الدین ناصر اور کسی حد تک شادان بلگرامی کے یہاں دوسروں کی شرح نقل کرنے کے بعد تقابلی انداز میں اپنی آراء دینے کا رجحان کارفرما ہے ۔ ان میں سے بعض شارحین دوسروں کی شرح پر پوری طرح نقد و جرح کرتے ہیں اور اس کی اغلاط واضح کرتے اپنی ہیں مثلاً وجاہت علی سندیلوی ، ناصر الدین ناصر اور شادان بلگرامی، جب کہ اثر لکھنوی بغیر حوالہ کے شرح نقل کرتے ہیں اور بعد میں اپنی شرح لکھتے ہیں ۔ بعض دوسرے شارحین مثلاً نشتر جالندھری ، یوسف سلیم چشتی ، غلام رسول مہر وغیرہ صرف دوسروں کی شرح نقل کرنے پر اکتفا کرتے ہیں اس سلسلہ میں نشتر جالندھری ، غلام رسول مہر نے نظم طباطبائی ، یوسف سلیم چشتی نے اثر لکھنوی کو اہمیت دی ہے ۔ غلام رسول مہر عموماً آغا محمد باقر کی طرح نظم طباطبائی کو اس مقام پر نقل کرتے ہیں جہاں انھوں نے غالب کی تعریف کی ہے ۔ اسی طرح وجاہت علی سندیلوی ، بے خود موہانی کے اثرات کے تحت اور غلام رسول مہر غالب کے یہاں اشعار کے توارد و سرقہ کے تصور کو رد کرتے ہیں ۔ ہر دو شارحین نے کسی ایک مقام پر بھی غالب کو سرقہ یا توارد کا ذمہ دار نہیں ٹھہرایا حالانکہ بعض مضامین نہایت گہرے اشتراک کے حامل موجود ہیں اور یہ بھی ظاہر ہے کہ کوئی شاعر بھی

روایت کو نظرانداز کرکے جنم نہیں لیتا ، اس لیے روایت کے ان اثرات کو سرے سے رد کرنا کوئی درست رویہ نہیں ۔

مزاجی رویہ کے تحت ہی شارحین نے غالب کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے ۔ مثلاً پہلے دور کی طرح اس عہد میں نشتر جالندھری ، شادان بلگرامی اور کسی حد تک غلام رسول مہر کی شروح کا مزاج لسانی اور عروضی ہے ۔ ان شارحین نے کلام غالب میں لسانی اور عروضی مسائل کو موضوع بحث بنایا ہے ۔ نشتر جالندھری نے خاص طور پر غالب کے کلام میں متروکات کے استعمال اور ''تنافر'' کے عیب کی جانب اشارہ کیا ہے اور اس شرح کو پڑھنے کے بعد حیرت ہوتی ہے کہ غالب کے کلام میں یہ عیب کس درجہ پایا جاتا ہے ، بہت کم غزلیں اس عیب سے خالی ہوں گی ۔ نشتر جالندھری کے برعکس غلام رسول مہر نے غالب کے کلام میں فنی محاسن تشبیہہ ، استعارہ ، تلمیحات اور لفظوں کے فنکارانہ استعمال پر بحث کی ہے اور غالب کے انداز بیان کو سراہا ہے ۔ شادان بلگرامی کے یہاں محاسن کلام غالب کا بیان موجود ہے لیکن عیوب کلام کا تذکرہ بھی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ وہ مجموعی طور پر غالب کے کلام کے انداز بیان سے غیر مطمئن نظر آتے ہیں ۔ نظم طباطبائی کی طرح (کہ وہ ان سے متاثر بھی زیادہ ہیں) وہ سپاٹ انداز بیان اور خیالات میں براہ راست اور اکہرے رابطے کو پسند کرتے ہیں ۔ جہاں خیال ذرا گہرا ہوا یا رابطے میں واسطوں کا سلسلہ قائم کرنا ضروری ہوا وہیں وہ یا تو اپنے نہ سمجھنے کا ذکر کرتے ہیں یا دوسرے لفظوں میں غالب کو مہمل سمجھتے ہیں یا پھر اصلاح تجویز کرتے ہیں ۔ کلام غالب پر یوں تو دوسرے شارحین نے بھی اصلاحیں تجویز کی ہے مثلاً نظم طباطبائی ، یوسف سلیم چشتی وغیرہ ، لیکن جس کثرت سے شادان بلگرامی نے کلامِ غالب پر اصلاحیں دی ہیں اس کی مثال ان سے پہلے یا بعد میں نہیں ملتی ۔ شادان بلگرامی کی شرح میں لسانی مباحث بھی کثرت سے ہیں اور یہ ایسے مقامات پر ہیں جہاں نظم طباطبائی اور عبدالباری آسی کے درمیان اختلاف ہے ، چنانچہ اکثر مواقع پر جہاں جہاں عبدالباری آسی نے

نظم طباطبائی پر تنقید کی ہے ، انھوں نے نظم طباطبائی کا دفاع کرنے کی کوشش کی ہے اور مولانا آسی کو غلط قرار دیا ہے ۔

غالب کے کلام کو مذہبی حوالے سے دیکھنے کا رویہ بھی غالب انداز میں شاداں بلگرامی کے یہاں ہی نظر آتا ہے ۔ غالب کے مذہب پر بھی انھوں نے بحث کی ہے اور اس سلسلہ میں مولانا حالی کے بیانات کی تردید کی ہے ۔ غالب کے مذہب کے بارے میں خلیفہ عبدالحکیم ، یوسف سلیم چشتی اور بعد میں ناصرالدین ناصر کے یہاں بھی بحث ملتی ہے شارحین کا اپنا اپنا اندازِ فکر واضح ہوتا ہے ۔ شاداں بلگرامی اور یوسف سلیم چشتی غالب کے شیعہ ہونے کی تصدیق کرتے ہیں جب کہ خلیفہ عبدالحکیم اور ناصرالدین ناصر اس کی 'وسیع المشربی' کا دعویٰ کرتے ہیں ۔

خلیفہ عبدالحکیم کے یہاں متقدمین میں سے بجنوری کا انداز جھلکتا ہے اور یہی انداز کسی قدر صوفی غلام مصطفیٰ تبسم کے یہاں بھی ہے جب کہ مولانا سہا کا متصوفانہ اندازِ فکر نہایت شدت کے ساتھ یوسف سلیم چشتی کے یہاں اپنا اظہار کرتا ہے ۔

خلیفہ عبدالحکیم کا اشعار کا انتخاب بھی مخصوص نوعیت کا ہے کہ انھوں نے غالب کے حکیمانہ اشعار کی شرح لکھی ہے اور اس طرح انھوں نے غالب کے اشعار کو ایک وسیع فکری پس منظر میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے ، لیکن یہ فکری پس منظر شاعر سے زیادہ شارح کی ذات کا اظہار ہے ۔ پھر شرح میں چونکہ پھیلاؤ کافی ہے اور غیر متعلق مباحث اس پھیلاؤ کا حصہ ہیں اس لیے بعض اوقات تو عبارت کے اندر سے شعر کی شرح تلاش کرنی پڑتی ہے ۔ شاید اس شرح کو شرح سے زیادہ چھوٹے چھوٹے مضامین کا مجموعہ کہنا زیادہ بہتر ہوگا کیونکہ ہر شعر کے بارے میں اتنی تفصیل ہے کہ ایک شعر کی تشریح ایک مضمون کہلا سکے ۔ خلیفہ عبدالحکیم کا اندازِ تشریح ہمیں بعد میں صوفی تبسم کے یہاں بھی ملتا ہے ۔ پھیلاؤ اور غیر متعلق مباحث یہاں بھی ہیں لیکن صوفی تبسم نے بجنوری اور خلیفہ عبدالحکیم کی طرح اشعار کا حکیمانہ انتخاب نہیں کیا ۔

چنانچہ فلسفہ اور دوسرے علوم و فنون کے متعلق وہ معلومات جو ''محاسن کلام غالب'' اور ''افکار غالب'' میں نظر آتی ہیں ''روح غالب'' میں موجود نہیں ۔ بجنوری اور خلیفہ عبدالحکیم کے برعکس صوفی تبسم نے غالب کی فکر کے بجائے اس کے فن کو زیادہ اہمیت دی ہے ۔ الفاظ کی اہمیت و استعمالات سے لے کر صنائع بدائع وغیرہ کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں ۔

صوفی تبسم اور ان کے بعد صاحبزادہ حسن علی خان کے رویے میں ایک اشتراک یہ ہے کہ دونوں شارح غالب کے یہاں تصوف کے مسائل و پس منظر کو اجاگر نہیں کرتے جب کہ ان کے بالکل برعکس یوسف سلیم چشتی نے ساری شرح میں یہی کوشش کی ہے کہ غالب کے ہر شعر کو کھینچ تان کر تصوف کے رنگ میں رنگ لیں — یوسف سلیم چشتی کے رویے میں ہمیں ایک تضاد بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک طرف تو غالب کو تصوف کا علمبردار خیال نہیں کرتے ، انگریزوں سے غالب کے تعلق کی نوعیت کو قناعت درویشی کے خلاف سمجھتے ہیں لیکن اس کے باوجود اکثر انھوں نے موقع سے فائدہ اٹھا کر تصوف کے مسئلہ وحدت الوجود پر نہایت عالمانہ اور سیر حاصل بحث کی ہے اور کلام غالب میں بھی ہر جگہ وحدت الوجود کے تصور کا اثبات کیا ہے ۔ کئی ایسے مقامات بھی آتے ہیں جہاں نفی نہیں تو تشکیک بہرحال موجود ہے ۔ یوسف سلیم چشتی ایسے مقامات میں تاویل کا جال بچھاتے ہیں ۔ ان کے برعکس خلیفہ عبدالحکیم اور صوفی تبسم کا رویہ زیادہ بہتر ہے ۔ انھوں نے ایسے مقامات پر غالب کی تشکیک کو کسی حد تک واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور یوسف سلیم چشتی کے برعکس خلیفہ عبدالحکیم نے تو خود تصور وحدت الوجود کے فکری تضاد کی جانب بھی اشارہ کیا ہے ۔ احسن علی خان نے بھی ایک آدھ مقام پر اس تذبذب کی نشاندہی کی ہے جس سے غالب اس تصور کے بارے میں دو چار نظر آتا ہے ۔ بحیثیت مجموعی صوفی تبسم اور احسن علی خان دونوں غالب کو تصوف کا شاعر نہیں سمجھتے اور یہی وجہ ہے کہ وہ اکثر اشعار کو جنھیں دوسرے شارحین حقیقی اور متصوفانہ رنگ میں دیکھتے ہیں محض مجازی سطح تک

رکھتے ہیں — احسن علی خان کا رویہ ایک اور لحاظ سے بھی انفرادی ہے کہ وہ دوسروں سے الگ شرح لکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسے اشعار جہاں تاویل اور نئے پن کی گنجائش تھی انھوں نے دوسروں سے الگ راہ نکالی ہے۔ بعض مقامات پر (اور خاص طور پر مطلع سردیوان کی شرح میں) انھوں نے غالب کی اپنی تشریحات کو نظرانداز کیا ہے۔ اس رجحان میں شدت ان کے بعد شارح منظور احسن عباسی کے یہاں ملتی ہے۔ منظور احسن عباسی تو علانیہ شاعر سے بے تعلق ہونے کا اعلان کرتے ہیں اور اشعار کو محض لغتِ شعر سے سمجھنے کی کوشش کا دعویٰ کرتے ہیں — اس میں شک نہیں کہ اشعار اپنی لغت ہی سے سمجھے جاتے ہیں۔ یہ طریقہ کار بھی پسندیدہ ہے کہ اگر خود شاعر کی تشریحات یا وضاحتیں موجود ہوں تو انھیں یکسر نظرانداز نہ کر دیا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض اشعار کے مطلب کچھ کے کچھ ہو گئے ہیں۔ دراصل انھوں نے روایت سے الگ ہو کر اپنے انداز میں لکھنے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس راستے کی دشواریاں بہرحال ان کے حصہ میں آئی ہیں — منظور احسن عباسی کے برعکس اس دور میں ناصرالدین ناصر اور غلام رسول مہر نے غالب کو روایتی انداز میں سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ناصرالدین ناصر اور ان سے قبل وجاہت علی سندیلوی نے تقابلی مطالعہ کا طریقہ کار اپنایا ہے۔ دوسرے شارحین کی شروح پیش کرنے کے بعد وہ اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں۔ ناصرالدین ناصر کا طریقہ کار نسبتاً بہتر ہے کہ وہ شعر کے بارے میں شارحین کو شرح کے حساب سے دو تین گروہوں میں تقسیم کر دیتے ہیں اور تفہیم آسان ہو جاتی ہے۔ علاوہ ازیں ناصرالدین ناصر کا رویہ زیادہ معروضی ہے۔ وہ غالب کے ساتھ ہمدردی رکھتے ہیں جابجا تاویل پر نہیں اتر آتے اور نہ ہی کسی دوسرے شارح کو اس حد تک اہمیت دیتے ہیں کہ خود ان کی رائے دبتی محسوس ہو۔ وجاہت علی سندیلوی اور غلام رسول مہر کی شروح میں طرف داری کا رجحان ہے۔ ہر دو شارحین نے تمام ایسے مقامات پر جہاں جہاں ''آرگس'' اور اثر لکھنوی نے توارد یا سرقہ کا الزام لگایا ہے سختی سے اس کی نفی کی ہے اور غالب کا دفاع اور حمایت کی ہے۔ اسی طرح اگر کسی اور شارح نے غالب کے کلام میں کوئی نقص بتایا ہے

تو اس پر بھی شدید تنقید کی ہے۔ خاص طور پر وجاہت علی سندیلوی نے نیاز فتح پوری اور یوسف سلیم چشتی پر شدید تنقید کی ہے جب کہ مولانا غلام رسول مہر نے نسبتاً ہلکے انداز میں نظم طباطبائی کے اعتراضات کو جھٹلایا ہے۔ وجاہت علی سندیلوی نے بے خود موہانی کے بارے میں نہایت مؤدبانہ رویہ اختیار کیا ہے اور بعض اوقات ان کی غلطیوں سے بھی صرفِ نظر کیا ہے۔ غلام رسول مہر کے یہاں غالب کی عظمت کو اجاگر کرنے کی خصوصی کوشش نظر آتی ہے۔ اسی کوشش میں انھوں نے نہایت تفصیل سے اشعار کی شرح اور ان کے محاسن پر روشنی ڈالی ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ ان کی شرح حجم کے اعتبار سے تمام شروح سے بڑی ہے۔ غلام رسول مہر نے فکرِ غالب اور کلام غالب کے فنی محاسن ہر دو پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے لیکن جو چیز اس شرح کا امتیاز ہے وہ اشعار غالب کی اطلاق شرح ہے۔ شارح نے موقع و محل کے مطابق اشعار کا اطلاق ماضی پر یا عصری واقعات پر کیا ہے اور اس طرح گویا غالب کے واقعاتی شعور کی داد دی ہے۔ یہ اطلاق انداز ان کے علاوہ کسی اور شارح کے یہاں نہیں ملتا — غلام رسول مہر، بے خود دہلوی کی طرفداری٭ غالب کی روایت میں شامل نہایت اہم شارح ہیں اس کے باوجود انھوں نے غالب کے اشعار میں اس نوع کی دخل اندازی نہیں کی جس طرح ہمیں یوسف سلیم چشتی، احسن علی خان یا منظور احسن عباسی کے یہاں نظر آتی ہے کہ یا تو محض تصوف کو حوالے بنا لینا یا پھر سرے سے اسے رد کرنا۔ طرفداری٭ غالب کے باوجود شرح اشعار میں ان کا انداز معروضی اور سہل ہے اور قاری آسانی سے مفاہیم شعر کو پا لیتا ہے۔ ان کے برعکس منظور احسن عباسی کا اختصار اور نثر بنانے کا انداز تفہیم کے راستے میں کسی قدر رکاوٹ بنتا ہے۔

اسی دور میں غالب کے ساتھ جارحانہ رویے رکھنے اور تنقید کرنے والوں میں یوں تو اثر لکھنوی، نشتر جالندھری، شادان بلگرامی کے نام لیے جا سکتے ہیں لیکن نیاز فتح پوری کے یہاں جو شدت ہے وہ دوسروں کے یہاں نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اشتر جالندھری نے قدم

قدم پر غالب کے یہاں ''تنافر'' کے عیب کو اجاگر کیا ہے لیکن ان کے یہاں تنقیدی رویے میں شدت نہیں ۔ اسی طرح اثر لکھنوی کے اعتراضات اور طرفداری مہر میں بھی غالب کو دوسرے درجے پر رکھنے کے باوجود ایک گونہ رواداری کا احساس ہوتا ہے اور شادان بلگرامی تمام تر اعتراضات اور اصلاحیں تجویز کرنے کے باوجود انفعالی انداز ہی میں بات کرتے ہیں لیکن نیاز فتح پوری قدم قدم پر غالب کے کلام میں نقائص کو واضح کرتے ہیں اور اس انداز میں کہ جس سے تلخی جھلکتی ہے ۔ انھوں نے غالب کی شاعری میں '' ناگوار مبالغہ '' کو سب سے زیادہ اجاگر کیا ہے ۔ اس کے علاوہ الفاظ اور قافیہ ردیف کے غلط استعمالات کی نشاندہی کے علاوہ ''رنگِ مومن'' کی نشاندہی کو بھی فرض سمجھ کر ادا کیا ہے ۔

شروحِ دیوانِ غالب کا اسلوب بھی ایک اہم پہلو ہے جس سے تفہیم کے عمل اور معیار پر اثر پڑتا ہے ۔ بحیثیت مجموعی شارحین سادہ اور آسان اندازِ بیان ہی اپناتے ہیں ۔ بعض شارحین مزاجی اثرات کے تحت زبان استعمال کرتے ہیں تو وہ ایک مخصوص رنگ اختیار کر جاتی ہے ، مثلاً یوسف سلیم چشتی کے یہاں تصوف اور فلسفہ کی اصطلاحات کا غلبہ ہے اور بعض مقامات پر اور خاص طور پر طویل دیباچہ میں جو انھوں نے جو مباحث اٹھائے ہیں فکری طور پر دقیق ہونے کے باوجود اصطلاحاتِ تصوف کے استعمال کے باعث عام قاری کی فہم سے باہر ہیں ۔ اسی طرح شادان بلگرامی کے اسلوب پر عربی اور فارسی الفاظ و محاورات کا بوجھ ہے ۔ بعض اوقات شعر کے الفاظ سے ان کی لغت زیادہ دقیق ہوتی ہے ۔ اسی طرح تحریر میں بھی اضافتوں کا استعمال ہے جس سے اسلوب بوجھل ہوگیا ہے ۔ منظور احسن عباسی کی شرح میں بھی عبارت اضافتوں سے پر ہے زیادہ اور مشکل الفاظ کی کثرت ہے اور اختصار کے باعث الجھاؤ ہی پیدا ہو جاتا ہے ۔ اثر لکھنوی ، خلیفہ عبدالحکیم ، نشتر جالندھری، وجاہت علی سندیلوی ، نیاز فتح پوری، غلام رسول مہر، صوفی تبسم ، ناصرالدین ناصر اور احسن علی خان کے یہاں زبان و بیان کی ایسی کوئی دشواری نہیں جو تفہیم شعر میں حائل ہو ۔

ب ۔ تقابلی مطالعۂ اشعار

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیٔ جا کا
گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

عام طور پر شارحین نے گہر کو دل اور شوق کو اضطراب دریا سے تشبیہ قرار دیتے ہوئے یہ تشریح کی ہے :

''دریا کا اضطراب (اپنی عظمت کے باوجود) گوہر (موتی) میں آ کر سکون پذیر ہو جاتا ہے لیکن شوق (تمنا) کا اضطراب اس قدر شدید ہوتا ہے کہ عاشق کے دل میں بھی (اس کی وسعت کے باوجود) نہیں سما سکتا [1]''۔

اور اسی مفہوم سے شاداں بلگرامی[2]، نشتر جالندھری[3]، نیاز فتح پوری[4] احسن علی خان[5] اور غلام رسول مہر[6] کا اتفاق ہے۔ اثر لکھنوی اس پر یہ اعتراض کرتے ہیں :

''غالب نے صرف لفظ شوق استعمال کیا ہے، حضرات شارحین اس کو بے تکلف اضطراب شوق کہتے ہیں ۔ پھر فرماتے ہیں کہ جوش اضطراب ٹھنڈا پڑ گیا ، یعنی شوق سے بالکل خالی الذہن ہو گئے ،

---

۱ ۔ شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۳۴۹ ۔
۲ ۔ روح المطالب ، شاداں بلگرامی ۔
۳ ۔ روح غالب نشتر جالندھری ، ص ۹۱-۹۲ ۔
۴ ۔ مشکلات غالب ، نیاز فتح پوری ، ص ۷۸ ۔
۵ ۔ مفہوم غالب ، احسن علی خاں ۔
۶ ۔ نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۱۱۲ ۔

مزید براں جوش اضطراب کے ٹھنڈا پڑنے سے دریا کے اضطراب کو موتی میں سمالا کہنے کی صورتِ جواز کھولکر پیدا ہوئی ۔ اضطراب شوق ، اضطراب دریا ہے ، دل کو گوہر کہہ چکے ہیں ۔ لہذا شوق دریا ہوا ، اضطراب شوق ، اضطراب دریا ہوا اور دل گوہر ہوا ، ایسی حالت میں اس فراخی و وسعت کا کیا حشر ہوا جسے دل سے منسوب کر چکے ہیں ۔ جب دل گوہر ہے اور شوق دریا ہے تو دل دریائے شوق کا گوہر ہوا تاہم یہی شوق یا دریا اپنے گوہر یعنی دل سے تنگیٔ دل کا گلہ کرتا ہے ، عجیب خلط مبحث ہے "[1]۔

جہاں تک اثر لکھنؤی کے اس اعتراض کا تعلق ہے کہ غالب نے لفظ شوق استعمال کیا ہے اور حضرات شارحین اس کو بے تکلف اضطراب شوق کہتے ہیں تو یہ درست نہیں ۔ ایک تو خود شوق میں اضطراب کا مفہوم داخل ہے نیز دوسرے مصرعے میں جو تمثیل ہے اس سے تعلق کی بناء پر ترکیب "اضطراب شوق" کا استعمال موزوں ہے ۔ جہاں تک دوسرے اعتراض کا تعلق ہے کہ جب دل گوہر ہے اور شوق دریا ہے تو دل دریائے شوق کا گوہر ہوا ۔ ایسی حالت میں اس فراخی و وسعت کا کیا حشر ہوا جسے دل سے منسوب کر چکے ہیں ۔ قرینہ یہی یہ غلطی اگر غلطی سمجھی جائے تو شارحین کی نہیں بلکہ خود شعر کا ہے ، کیونکہ جس انداز سے خود اثر لکھنؤی نے اس کو حل کرنے کی سعی کی ہے ، کامیاب نہیں ۔ ان کا کہنا ہے :

"غالب نے دل کی دو مختلف کیفیتوں یعنی شوق و اضطراب کو مدنظر رکھا ، اضطراب عام اور شوق خاص ۔ ۔ ۔ شوق نے پوری کائنات دل کو چھان مارا اور اس قد و کاوش میں اضطراب بھی شوق میں منتقل ہوگیا ۔ ۔ ۔ شعر کا یہ حاصل ہوا کہ جذبۂ شوق نے اپنی وسعت اور پنہائی کا اندازہ لگانا چاہا ۔ پورے دل پر محیط ہوگیا پھر بھی تسلی نہ ہوئی ۔ دل دریا ہے ، شوق اس دریا کا موتی ہے جس میں پورے دریا کا اضطراب بشکل موج گوہر جذب ہے ۔ شوق

---

[1] ۔ مطالعہ غالب ، اثر لکھنؤی ، ص ٦٦ ۔

ہورہے دریا پر محیط ہے۔ دریا کے تموج و طوفان (اضطراب) کو سمیٹے ہوئے ہے تاہم تنگیٔ جا کا شاکی ہے۔ گویا وسعت مکان و لامکان پوچھا جانا چاہتا ہے[۱]،،۔

اپنے اعتراض کو رفع کرنے کے لیے شارحین کے برعکس اثر لکھنوی نے شوق کو موتی قرار دیا اور دل کو دریا اور پھر دریا کا سارا اضطراب موتی میں جذب ہوتا دکھائی دیا بشکل موج گوہر،، لیکن یہ شرح کئی اعتبار سے غلط ہے اور شعر کی لغت کو نظر انداز کرکے کی گئی ہے۔ پہلی بات کہ شوق و اضطراب کو دو کیفیتیں بتانا اور پھر اضطرابؔ کو شوق میں منتقل کر دینا بے معنی ہے۔ شعر میں نہ تو اس انتقال کا ذکر ہے نہ دو کیفیتوں کا اور نہ ان کے علاوہ کسی شارح نے یہ مفہوم لیا ہے۔ دوسری بات کہ جذبہ شوق نے اپنی وسعت و پنہائی کا اندازہ لگانا چاہا۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے کوئی امتحانی کیفیت ہے۔ حالانکہ سیدھا سادا بیان ہے اور جس میں اندازے لگانے کا مفہوم نہیں ہے۔ جس بات نے سب سے زیادہ مشکل کو جنم دیا اور جس کے لیے اثر کو شوق کو موتی قرار دینا پڑا۔ یہ ہے کہ ان کی نگاہ الفاظ ،،دل میں بھی،، نہ گئی، یعنی شوق کو دل میں بھی تنگیٔ جا کا گلہ ہے، یہ بیان ایک ہلکی سی حیرت کو بھی واضح کرتا ہے کہ نہیں ہونا چاہیے تھا، کیونکہ دل کی وسعتیں مسلم ہیں۔ چنانچہ دل کی گوہر سے تشبیہ جو شارحین کے یہاں ہے درست ہے اور یہ شعر کے حوالے سے درست ہے نہ کہ اس حوالے سے کہ دل اگر بصورت گوہر دریا کے اندر ہے۔ تو فراخی و وسعت کیا ہوتی؟

وجاہت علی سندیلوی نے اس شعر کی شرح کو ایک حوالے سے دیکھا ہے۔ لکھتے ہیں:

،،میرا خیال ہے کہ شوق اور دل کے ساتھ دریا اور گوہر کے مماثل الفاظ شعر میں آ جانے سے بیشتر شارحین کا ذہن اس طرف رجوع ہوگیا کہ شاعر نے ان سے تشبیہ کا کام لیا ہے، حالانکہ یہ ہرگز صحیح

---

۱ - مطالعۂ غالب، اثر لکھنوی، ص ٦٦ - ٦٧ -

نہیں ہو سکتا ، کیونکہ پہلے مصرعے میں وہ شوق کا گلہ دل میں تنگیٔ جا کا بیان کرتا ہے اور دوسرے میں دریا کا اضطراب گہر میں ہونا ظاہر کرتا ہے ۔ ایک بے اطمینانی دوسری اطمینان کی صورت ہے ۔ ان ''متضاد کیفیتوں کے باعث تشبیہ کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہو سکتا ۔ شاعر شوق اور دل کے مقابلے میں دریا اور گوہر کو صرف مثال کے طور پر پیش کرتا ہے اور چونکہ یہ متشابہات بھی ہیں لہٰذا لطف بیان میں اضافہ ہو گیا ہے ۔ شاعر کہتا ہے کہ انسان کی تمنائیں اس کے دل میں کبھی نچلی نہیں بیٹھتیں اور ہمیشہ دل کی وسعت کو بقدر حوصلہ نہ پا کر پراگندہ اور پریشان رہتی ہیں ۔ لیکن برخلاف اس کے دریا (پانی) جس میں ہر وقت تموج اور اضطراب کی سی کیفیت رہتی ہے کبھی موتی بن کر بالکل ساکت اور ساکن بھی ہو جاتا ہے ۔ بنیادی خیال یہ ہے کہ دریا ایسی ہر دم رواں اور دواں چیز کو تو قرار ممکن ہے لیکن انسان کے شوق کو نہیں ۔ دل کے ساتھ ''بھی'' کا لفظ یہ اشارہ کر رہا ہے کہ دل کی وسعت کچھ ایسی حقیر نہیں اور کم سے کم وہ گہر سے تو زیادہ ہی ہے ، انسان کے شوق کی فراوانی دریا کی مسلسل روانی سے بھی زیادہ ہے[۱] ''۔

اس شرح میں جیسے کہ شارح کے الفاظ سے واضح ہے پہلے تو شعر کی اشیاء کے درمیان تشبیہہ کے تعلق کی سختی (ہرگز اور سوال ہی پیدا نہیں ہوتا) سے نفی کی گئی حالانکہ تشبیہہ کا تعلق ہی ذہن میں آجا کر ہوتا ہے اور یہی تعلق درست بھی ہے ۔ اسی شعر کی شرح کا ایک مختلف انداز ملاحظہ ہو :

''غالب کہتا ہے کہ تمنائے حیات لامتناہی ہے ، دل اگر کبھی سکون پسند ہو جائے تو وہ دل سے گلہ کرنے لگتی ہے ، شوق کا مقام دل ہے لیکن دل اگر گوہر بن کر پتھر ہو جائے تو اس میں شوق متلاطم کے لیے کوئی جگہ نہ رہے گی اور وہ دل سے گلہ

---

۱ ۔ نشاط غالب ، وجاہت علی سندیلوی ، ص ۵۵-۵۶ ۔

کرنے لگے گا ۔ اضطراب دریا کو ختم کر دینا گویا زندگی کی اصلیت سے ہاتھ دھو بیٹھنا ہے ، آرزوؤں کو منجمد ہونے سے بچانا چاہیے ۔ اس دھوکے میں نہ آنا چاہیے کہ سکون و انجماد سے دل کو گوہر بنا دینا کوئی اچھا فعل ہے ۔ زندگی میں گہر بننے کی بھی ایک منزل آتی ہے ۔ ۔ ۔"[1]

یہ اسلوب تشریح نہ صرف یہ کہ مروج اسلوب کے مماثل نہیں بلکہ اس کا حکیمانہ و ناصحانہ انداز شرح سے بالکل غیر متعلق ہے ، نیز شرح بھی درست نہیں کہ دل اگر سکون پسند ہو جائے تو وہ (تمنا) دل سے گلہ کرنے لگتی ہے ۔ جب کہ اصل خیال یہ ہے کہ تمنا یا شوق دل کی تنگی کا شکوہ کرتا ہے ، ہمارے خیال میں اس شعر کی صحیح شرح وہی ہے جس میں دل کو گہر سے اور شوق کو اضطراب دریا سے تشبیہہ قرار دے کر کی گئی ہے ملاحظہ ہو بے خود موہانی کی یہ شرح :

"مرزا کہتا ہے کہ اضطراب دریا کو اضطراب شوق سے کیا نسبت، اضطراب دریا کی بساط صرف اتنی ہے کہ ادھر دریا (پانی) نے موتی کی صورت اختیار کی، ادھر اس کا اضطراب (جو خاصہ طبعی کی حیثیت رکھتا ہے) کافور ہو گیا ، اگرچہ موتی میں گنجائش ہی کتنی ہے ۔ اس کے مقابلے میں اضطراب شوق کی وسعت دیکھیے کہ دل ایسے مقام میں بھی تنگیٔ جا کا شاکی ہے ، جس کی وسعت کا یہ عالم ہے کہ اس میں صرف کونین ہی نہیں جلوہ‌ہائے ربانی بھی سما سکتے ہیں !

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے[2]

یک الف بیش نہیں صیقل آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

---

۱ ۔ افکار غالب ، خلیفہ عبدالحکیم ، ص ۱۴ ۔
۲ ۔ گنجینۂ تحقیق ، بے خود موہانی ، ص ۱۴۳ ۔

عام طور پر شارحین نے یا تو غالب کی بیان کردہ شرح نقل کی ہے یا اسی کو اپنے الفاظ میں دہرایا ہے ۔ نشتر جالندھری[۱]، یوسف سلیم چشتی[۲]، نیاز فتح پوری[۳] ، شاداں بلگرامی[۴] ، غلام رسول مہر[۵] اور ناصر الدین[۶] نے تقریباً غالب کے بیان کردہ مفہوم کو قبول کیا ہے البتہ نیاز فتح پوری کے یہاں اختصار اور منظور احسن عباسی کی شرح میں غیر ضروری بلکہ بے معنی اختصار ہے جب کہ شاداں کے یہاں لغت شعر کی غیر ضروری اور بوجھل وضاحت ، منظور احسن عباسی کا اختصار ملاحظہ ہو :

''یعنی ابھی آئینہ قلب پر جلائے عقل کی ایک لکیر سی نظر آئی تھی کہ میں اسے گریبان سمجھ کر پھاڑنے میں مصروف ہوں[۷] ''۔

اس شرح میں اختصار کے علاوہ معنی کی صحت بھی نہیں ۔ '' جلائے عقل'' کی ترکیب یا تو کاتب کی غلطی ہے کہ جلائے صیقل لکھا ہو یا ممکن ہے شارح نے عقل ہی لکھا ہو ۔ شرح دونوں صورتوں میں درست نہیں کیونکہ آئینہ قلب یا جلائے صیقل کی لکیر ہر دو کے ساتھ پھاڑنے کا عمل بے معنی ہے اور دونوں میں سے کسی ایک ہی نہ کو گریبان سمجھا جا سکتا ہے اور نہ غالب نے ان معنوں میں یہ الفاظ استعمال کیے ہیں ۔ غالب لکھتے ہیں :

''آئینہ فولاد سے ہے ورنہ جلی آئینوں میں جوہر کہاں اور ان کو صیقل کون کرتا ہے فولاد کی جس چیز کو صیقل کرو گے بے شبہ ایک لکیر پڑے گی اس کو الفِ صیقل کہتے ہیں ۔

---

۱ - روح غالب ، نشتر جالندھری ، ص ۱۰۷ ۔
۲ - شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۳۶۰-۶۱ ۔
۳ . مشکلات غالب ، نیاز فتح پوری ، ص ۴۳ ۔
۴ - روح المطالب ، شاداں بلگرامی ، ص ۱۴۹ ۔
۵ - نوائے سروش، غلام رسول مہر ۔
۶ - دبستان غالب ، ناصر الدین ناصر۔
۷ - مراد غالب ، منظور احسن عباسی ، ص ۵۶ ۔

جب یہ مقدمہ معلوم ہوا تو اب اس کے مفہوم کو سمجھیے :

ع ''چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

یعنی ابتدائے سن تمیز سے مشق جنوں ہے ۔ اب تک کمال ان حاصل نہیں ہوا ۔ آئینہ تمام صاف نہیں ہو گیا ہے ۔ اس وہی ایک لکیر صیقل کی موجود ہے ۔ چاک کی صورت الف کی سی ہوتی اور چاک جب آثار جنوں میں سے ہے'' ۔

اس شرح پر اثر لکھنؤی یہ اضافہ کرتے ہیں :

''میں نے صیقل نہیں بلکہ عشق و وجدان کے ذریعے سے آئینہ دل کو صاف و مجلیٰ کرنا شروع کیا تا کہ انوار سرمدی اس میں منعکس ہوں ، اسرار کا گنجینہ کھلے ۔ یہ محویت اور مشق تصور ایک مدت سے جاری ہے لیکن افسوس کہ اب تک محروم ہوں ۔ صیقل آئینہ ناتمام ہے ۔ ایک الف سے زیادہ نہیں ، تزکیۂ قلب کا تکملہ نہیں ہوا اور میں اس نتیجہ پر پہنچا کہ معرفت ذات دشوار نہیں بلکہ محال ہے[1] '' ۔

عقل کے بجائے وجدان پر زور دینے کی ضرورت کا احساس اثر کے یہاں اس وجہ سے پیدا ہوا کہ ان کے خیال میں :

''ابتدائے سن تمیز سے یعنی ہوش آتے ہی گریباں چاک کرنا ، عشق کو جنوں کرنا ، خلاف قیاس ہے ۔ کیونکہ گریبان چاک کرنا ہوش و خودی سے بیگانہ ہو جانا ، عشق کی بلند ترین منزل ہے[2] '' ۔

اثر لکھنؤی نے جس خلاف قیاس اور متضاد بات کی جالب شرح غالب کے حوالے سے اشارہ کیا ہے وہ شرح غالب کے لیے تناقض نہیں بلکہ خود شعر کا یہی مفہوم ہے اور اس طرح یہ شعر کا تناقض نہیں کہلائے گا ۔ کیونکہ شعر میں '' گریباں سمجھا'' کے الفاظ موجود ہیں ۔

---

۱ ۔ مطالعۂ غالب ۔ اثر لکھنؤی ، ص ۵۰ ۔

۲ ۔ ایضاً ، ص ۵۰ ۔

جن سے یہ مفہوم ہوتا ہے کہ گریباں کو گریباں سمجھنے کا عمل سوجھ بوجھ اور شعور کا کام ہے جیسا کہ غالب نے شرح میں بھی کہا۔ مزید یہ کہ وجدان کے حوالے سے بھی تفہیم کا عمل بہر حال ہوتا ہے ورنہ آئینہ دل کی صفائی کیوں شروع کی جاتی ۔ اصل میں خود جنوں میں ایک شعور کی کیفیت ہوتی ہے اور یہی کیفیت یہاں مراد ہے ۔

بقول اقبال :

اک جنوں ہے کہ باشعور بھی ہے
اک جنوں ہے کہ با شعور نہیں

صوفی تبسم نے بھی شعر کو شرح غالب سے الگ ہو کر سمجھنے کی کوشش کی ہے لیکن بات کچھ زیادہ بنی نہیں ۔ ان کے خیال میں مرزا نے انسانی ہستی کو لباس اور انسان کے تمام علائق زندگی کو گریباں کہا ہے ۔ ان علائق کا ترک کرنا گویا گریبان کا چاک کرنا ہے ۔ کہتے ہیں میں نے اسے گریبان تو سمجھ لیا ہے اس لیے اسے چاک کرتا ہوں لیکن اس چاک گریبان سے تزکیہ قلب کی تکمیل نہیں ہوئی یہ تو ابتداء ہے ۔

اثر لکھنوی کے یہاں ''گریبان سمجھا'' کا ایک قرینہ بہرحال موجود تھا کہ عقل کے حوالے سے نہیں وجدان کے حوالے سے معرفت ذات تک رسائی ، لیکن صوفی تبسم کے یہاں تو معنی بالکل بدل گئے کہ '' میں نے اسے گریبان تو سمجھ لیا ہے'' اور گریبان کو یوں ایک الگ شے بنانے کا عمل دراصل اسے علائق زندگی خیال کرنا ہے ۔ یہی مفہوم ہو تو پھر شعور وغیرہ کس کا مفہوم لیں گے کہ جس کے اثر کے تحت یہ عمل جاری ہے اسی شعر کی ایک اور دلچسپ شرح ملاحظہ ہو :

''غالب کہتے ہیں کہ جب سے مجھے شعور آیا میں عشق کے زیر اثر گریبان چاک کرتا ہوں اور میری کوشش حصول معشوق جاری ہے

---

۱ - روح غالب، صوفی غلام مصطفیٰ تبسم ، ص ۱۱۱ -

لیکن ابھی تک وہیں ہوں جہاں سے ابتدا کی تھی - یعنی معشوق ہنوز مرا نہ ہوا[1]"۔

احسن علی خان وہ واحد شارح ہیں جنھوں نے اس شعر کو مجازی رنگ میں دیکھا ہے لیکن یہ شعر کا صحیح پس منظر نہیں -

شارحین کی تشریحات اور لفظی بازیگری نے شعر کو الجھا دیا ہے - ورنہ شعر کی لغت اور خود غالب کی شرح کی موجودگی میں شعر کی تفہیم میں کسی دشواری کا سامنا نہیں کرنا پڑتا اور صیقل آئینہ ابھی ایک الف سے زیادہ نہیں یعنی بالکل ایک ابتدائی مرحلہ پر ہے حالانکہ (جب سے میں نے گریبان کو گریبان سمجھا ہے) شعور عشق کی ابتداء ہی سے یہ شغل جاری ہے - اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ بقول اثر لکھنوی معرفت ذات دشوار ہی نہیں محال ہے -

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

مولانا حالی نے شعر کے دو مفاہیم بیان کیے ہیں اور عام طور پر شارحین نے اس شعر کی شرح میں حالی کے بیان کردہ مفاہیم ہی کو نقل کیا ہے :

"اس شعر سے جو معنی فوراً متبادر ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جس دشت میں ہم ہیں وہ اس قدر ویران ہے کہ اسے دیکھ کر گھر یاد آتا ہے یعنی خوف معلوم ہوتا ہے"۔

مگر ذرا غور کرنے کے بعد اس سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ ہم تو اپنے گھر ہی کو سمجھتے تھے - ایسی ویرانی کہیں نہ ہوگی مگر دشت بھی اس قدر ویران ہے کہ اسے دیکھ کر گھر کی ویرانی یاد آتی ہے[2] - اثر لکھنوی ان دونوں مطالب سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

---

۱ - مفہوم غالب، احسن علی خان ، ص ۹۷ -
۲ - نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۱۲۷ -

"مجھے ان دونوں مطالب سے اختلاف ہے کیونکہ ان میں گھر چھوڑ کر دشت گردی اختیار کرنے کی وجہ کی طرف اشارہ نہیں - میرے نزدیک شعر کا مطلب یہ ہے کہ مجھے وحشت میں ایسے مقام کی تلاش ہوئی جو گھر سے زیادہ ویران ہو لہذا دشت کا رخ کیا - وہاں پہنچ کر یہ اندازہ ہوا کہ یہ ویرانی تو کچھ بھی نہیں اس سے زیادہ تو میرا گھر ویران تھا"۔

اثر لکھنوی کی شرح درست ہے کیونکہ شعر کے پہلے مصرع سے مولانا حالی کا یہ مفہوم برآمد نہیں ہوتا کہ دشت گھر سے زیادہ ویران ہے لیکن جو مفہوم اثر لکھنوی نے لکھا ہے نیاز فتح پوری کا خیال ہے کہ شعر اس مفہوم کا حامل نہیں اور اگر شعر اس مفہوم کا حامل ہوتا ہے تو شعر عمدہ ہوتا - انہوں نے یہ بحث اثر لکھنوی کے حوالے سے نہیں کی وہ لکھتے ہیں کہ :

"اس شعر میں حسن اس وقت پیدا ہوتا جب یہ ظاہر کیا جاتا کہ میرا گھر دشت سے زیادہ ویران ہے - پہلے مصرع سے یہ مفہوم پیدا ہو سکتا کہ دشت کی ویرانی بھی کوئی ویرانی ہے تو بیشک گھر کی ویرانی دشت سے اڑھ جاتی لیکن لفظ "سی" نے یہ مفہوم پیدا نہ ہونے دیا"[1] -

وجاہت علی سندیلوی نیاز فتح پوری کی تردید کرتے ہوئے لکھتے ہیں :
"یہ بات سمجھ نہیں آتی کہ لفظ "کوئی" کی موجودگی میں صرف لفظ "سی" اس مفہوم کے پیدا کرنے میں کیوں مانع ہے - غالباً نیاز صاحب کے خیال میں اس مفہوم کے لیے مصرع اولیٰ یوں ہونا چاہیے تھا ، کوئی ویرانی میں ویرانی ہے" -[2]

وجاہت علی سندیلوی نے نیاز فتح پوری کے لیے جو اصلاح تجویز کی ہے - وہ تو مناسب نہیں کیونکہ نیاز فتح پوری پہلے کہہ چکے ہیں

---

۱ - مشکلات غالب ، نیاز فتح پوری ، ص ۳۵ -
۲ - نشاط غالب ، وجاہت علی سندیلوی ، ص ۷ -

کہ شعر میں یہ مفہوم پیدا کرنے کے لیے مصرعہ کی بنت کچھ یوں ہونی چاہیے کہ دشت کی ویرانی بھی کوئی ویرانی ہے لیکن وجاہت علی سندیلوی کا یہ خیال البتہ درست ہے کہ لفظ ''کوئی'' کی موجودگی سے وہ معانی مراد لیے جا سکتے ہیں جو اثر لکھنوی نے لیے اور اس چیز کی جانب خود اثر لکھنوی نے یوں اشارہ کیا ہے کہ:

''اگر شعر میں 'ویرانی سی ویرانی ہے'، کے بیشتر کوئی لفظ نہ ہوتا تو بے شک شدت کی ویرانی کا مفہوم نکلتا مگر لفظ ''کوئی'' نے شدت ویرانی کی تنکیر و تنقیص کر دی ہے''[1]۔

دوسرے شارحین میں سے لشتر جالندھری، یوسف سلیم چشتی، غلام رسول مہر، ناصر الدین ناصر اور صاحبزادہ احسن علی خان نے یا تو حالی کی شرح نقل کی ہے یا اسی کو اپنے الفاظ میں بیان کیا ہے۔ یوسف سلیم چشتی نے اثر لکھنوی کی شرح بھی نقل کی ہے۔شاداں بلگرامی نے عروضی حوالہ سے شعر کے مصرعہ اول پر یہ اعتراض کیا ہے البتہ معنی اثر لکھنوی والے ہی لکھے ہیں۔ مصرعہ اول کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''اس شعر کے مصرعہ اول ویرانی کی بھی ''ی'' کو اگر تقطیع سے حذف نہ کریں تو اس مصرع کا وزن فاعلاتن فاعلاتن فعلن ہوگا اس لیے بناء خبن ٹوٹتی ہے کیونکہ رمل مسدس مخبون میں کم ازکم دو رکن مخبون کا لانا ضروری ہے اور اس وزن سے صرف عروض مخبون رہتا ہے اور اگر 'ی' گرجائے تو یہ خلاف اصول مسلمات ہے۔ فارسی و عربی کی 'ی' تقطیع سے حذف نہیں کرتے۔ چنانچہ خود غالب بھی اس کے پابند ہیں۔ غرض کہ حضرت غالب سے یہ تسامح واقع ہوا ہے''[2]۔

شاداں بلگرامی نے ابتداء میں بھی تسامحات و زلات غالب کے عنوان سے جو تبصرہ کیا ہے اس میں بھی اس شعر کا حوالہ دیا ہے اور

۱۔ مطالعہ غالب، اثر لکھنوی، ص ۵۷۔
۲۔ روح المطالب۔ شاداں بلگرامی، ص ۱۷۳۔

'ی' کا تقطیع سے گرنے کا ذکر کیا ہے[1]۔

یہ عجیب بات ہے کہ شاداں نے جس عروضی سہو کا بڑی شدومد سے ذکر کیا ہے اس جانب کسی دوسرے شارح کا ذہن منتقل نہ ہوا حالانکہ پہلے دور میں نظم طباطبائی اور اس عہد میں نشتر جالندھری اس نوع کی اغلاط کو اجاگر کرنے میں کمال رکھتے ہیں۔ اس شعر کی شرح میں کامیابی کا سہرا اثر لکھنوی اور شاداں کے سر ہے البتہ اولیت اثر لکھنوی کو حاصل ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ حالی کے دو مطالب میں سے دوسرا مطلب بھی کسی حد تک شعر کے اس پہلو کی جانب ذہن کو لے جاتا ہے جو اثر لکھنوی نے واضح کیا۔

پوچھتے ہیں وہ کہ غالب کون ہے؟
کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا

شعر آسان ہے اور تقریباً تمام شارحین نے اسے تجاہل عارفانہ کا مضمون قرار دیا ہے بعض شارحین مثلاً بے خود موہانی اور اُن کے تتبع میں وجاہت علی سندیلوی اور غلام رسول مہر نے اس میں کئی پہلو تلاش کیے ہیں۔ یہ تمام اسی بنیادی رخ کی وضاحت ہیں کہ:

"ہم نے ساری عمر اُن کی محبت میں بسر کر دی۔ ایک دنیا جانتی ہے کہ غالب اُن کے عاشقوں میں سے ہے لیکن وہ تجاہل عارفانہ سے کام لے کر یہ پوچھ رہے ہیں کہ غالب کون ہے؟ ہم نے اس کا نام بھی نہیں سنا۔ کوئی بتائے کہ ہم اُن کے اس سوال کا کیا جواب دے سکتے ہیں[2]"۔

اس شعر کا ایک اور مفہوم بھی بنتا ہے جو مجھے اپنے استاد محترم نذر صابری نے بتایا تھا، بعد میں اس کی تائید وجاہت علی سندیلوی کی شرح نشاط غالب کے حاشیہ میں رقم امتیاز علی عرشی کی شرح سے ہو گئی یعنی:

۱۔ روح المطالب، شاداں بلگرامی، ص ۲۶۔
۲۔ شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۳۹۳۔

"غالب کے پہلے مصرع میں لفظ غالب کو تخلص قرار نہ دیا جائے تو ایک مطلب یہ بھی نکلتا ہے کہ ہم تم میں کون غالب ہے دوسرے پر ، یعنی عشق و حسن میں کس کو غلبہ حاصل ہے۔ اب اگر جواب میں کہا جائے کہ میں غالب ہوں تو یہ بات مناسب نہیں اور دوسری شق واقعہ کے خلاف ہے"[۱]۔

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا
دل جگر تشنۂ فریاد آیا

غالب کے بغایت مشکل اور اختلافی اشعار میں سے ایک ہے۔ اختلاف کی بنیاد شعر کا دوسرا مصرع ہے جس میں ایک طرف تو حرف عطف موجود نہیں اور دوسری جانب فعل 'آیا' واحد ہے جبکہ شارحین نے دل جگر کے درمیان حرف عطف مقدر مان کر تشریح کی ہے لیکن اس طرح فعل واحد غلط قرار پاتا ہے۔ منظور احسن عباسی لکھتے ہیں :

"اگر دل جگر میں حرف عطف مقدر ہے جیسا کہ بے خود ، حضرت سہا اور دانش جیسے ارباب نظر نے بتایا ہے ، تو اس کے لیے فعل آنے کی بجائے آیا کس طرح صحیح ہو سکتا ہے؟ کیا یہ ایسی صرف غلطی نہیں کہ اگر کسی طالب علم سے سرزد ہو تو اسے ایک نمبر بھی نہ ملے۔ اہل تنقید کے نزدیک تو دل جگر کا استعمال بحذف حرف عطف یوں بھی مکروہ ہے ، فعل واحد لانے کی غلطی نے تو اور بھی ستم ڈھایا[۲] گو کہ اپنی شرح میں انہوں نے جگر تشنہ کو ترکیب مان کر شرح کی ہے کہ "دل فریاد کا پیاسا ہوا۔ اس پیاس کو دیدۂ تر ہی سے بجھایا جا سکتا ہے چنانچہ میں مصروف گریہ ہو گیا (شوق گریہ)"[۳]۔

انہوں نے متقدمین میں سے اثر لکھنوی کا حوالہ نہیں دیا جبکہ ان کا اعتراض اور اس ترکیب کے حوالے سے تشریح اثر لکھنوی نے کی ہے۔

---

۱ - نشاط غالب ، وجاحت علی سندیلوی ، ص ۴۷ -
۲ - ادب لطیف غالب نمبر ۶۹ مضمون : غالب — مالہ' و ماعلیہ - منظور احسن عباسی ، ص ۵۷ -
۳ - منظور احسن عباسی ، ص ۵۸ -

شارحین کی شروح میں حرف عطف کو مقدر مان کر تشریح کرنے پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

''اگر غالب کا یہی مدعا ہے تو ردیف واحد غلط ہوئی جاتی ہے اور مزید عیب دل اور جگر کے درمیان واؤ عطف کے حذف کا ہے ، میرے نزدیک ''جگر تشنۂ فریاد'' ترکیب مرکب ہے یعنی دل بذریعہ فریاد جگر کے خون ہونے کے در پے ہوا ۔ مطلب یہ ہوا کہ بتقاضائے غم دل مجھے دوبارہ (پھر) دیدۂ تر کی یاد آئی مگر پہلے میں اتنا رو چکا تھا کہ آنکھ میں ایک قطرۂ اشک بھی نہ تھا ۔ دل جو بیتاب گریہ تھا ، مصر ہوا کہ آنکھ میں آنسو نہیں تو فریاد کرکے جگر کا خون کرو اور اسی خون کے آنسو روؤ ۔ میری تشنگئی شوق کی تسکین بہرصورت ہونی چاہیے۔ یہ معنی نہ لیجیئے تو گریہ اور فریاد میں ربط پیدا نہیں ہوتا ، فریاد کی تسکین گریہ سے کیونکر ہو سکتی ہے''[۱] ۔

حرف عطف کو مقدر مان کر شرح کرنے والوں پر اثر لکھنوی کی تنقید تو درست ہے لیکن خود ان کی شرح درست نہیں اور وہ اس لیے کہ جگر تشنہ کی بجائے 'جگر تشنہ' فریاد ، کو ترکیب قرار دے کر وہ الجھ گئے اور دل کو بذریعہ فریاد جگر کے خون کا درپے دکھانا پڑا اور پھر تاویل کا یہ چکر چلا کہ آنکھ میں آنسو نہیں تو فریاد کرکے جگر کا خون کرو اور خون کے آنسو روؤ تاکہ میری تسکین ہو ۔ حالانکہ اگر ''جگر تشنہ'' ترکیب بمعنیٰ سخت پیاسا تسلیم کی جائے تو اس شعر کی بہتر شرح کی جا سکتی ہے ۔ نیاز فتح پوری، یوسف سلیم چشتی اور غلام رسول مہر نے اسی معنی میں ترکیب کو استعمال کرتے ہوئے شرح کی ہے :

''میرے دل میں فریاد کی انتہائی پیاس اور تڑپ پیدا ہوئی ، ساتھ ہی رونے والی آنکھ یاد آ گئی اور میں نے سمجھ لیا کہ دل کی اس پیاس اور تڑپ کو صرف آنکھ ہی کی اشکباری بجھا اور مٹا سکتی ہے'' ۔

---

۱ - مطالعہ غالب ، اثر لکھنوی ، ص ۶۸ -

۲ - نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۱۳۵ -

جہاں تک اثر لکھنوی کے اس اعتراض کا تعلق ہے کہ فریاد کی تسکین گریہ سے کیونکر ہو سکتی ہے تو اس کا جواب یہی ہے کہ غالب نے تشنہ کا لفظ فریاد کی رعایت سے استعمال کیا ہے اور آدھر دیدہ تر، لہذا آنسوؤں اور تشنگی کے تعلق سے تسکین کی صورت نکل آتی ہے۔ علاوہ ازیں بقول شادان بلگرامی ''رونے سے دل کی بھڑاس نکل کے غم دل میں کمی آ جاتی ہے''[1]۔

نیاز فتح پوری نے دو مطالب شعر کے لکھے ہیں اور دونوں ہی محل نظر ہیں:

''جب دل فریاد کے لیے بیتاب ہوا تو مجھے اپنا دیدہ تر بھی یاد آیا یعنی وہ وقت یاد آ گیا جب میں فریاد کے ساتھ روتا بھی تھا۔ لیکن اگر دونوں مصرعوں کو اپنی اپنی جگہ رکھ کر غور کیا جائے تو دوسرا مفہوم یہ پیدا ہوتا ہے کہ بیٹھے بیٹھے مجھے پھر اپنا زمانِ اشکباری یاد آ گیا اور پھر لذت اشکباری حاصل کرنے کے لیے فریاد پر بیتاب ہو گیا۔ دونوں صورتوں میں مفہوم قریب قریب ایک ہی رہتا ہے''[2]۔

نیاز فتح پوری کی پہلی شرح میں لفظ ''بھی'' زاید ہے اور مفہوم کو غلط کرتا ہے، نیز فریاد کے ساتھ رونا بھی تھا ایسا خیال ہے جس کا شعر سے کوئی تعلق نہیں۔ فریاد کی تسکین کے لیے رونا ہے نہ کہ ساتھ ساتھ۔ اسی طرح دوسری شرح میں بیٹھے بیٹھے زمان اشکباری کا یاد آنا بے معنی ہے کیونکہ جب دل فریاد کا پیاسا ہوا تب دیدہ تر یاد آیا۔

یوسف سلیم چشتی اور منظور احسن عباسی کی شرح میں بنیادی تصور لکھنے کا طریقہ ہے۔ چنانچہ اس شعر کا بنیادی تصور بقول چشتی ''ہجوم غم ہے''[3] جبکہ منظور احسن عباسی نے ''شوق گریہ''[4] قرار دیا ہے۔

۱۔ روح المطالب، شادان بلگرامی، ص ۱۷۱۔

۲۔ مشکلات غالب، نیاز فتح پوری، ص ۴۴۔

۳۔ شرح دیوانِ غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۳۶۴۔

۴۔ مرادِ غالب، منظور احسن عباسی، ص ۵۸۔

ہجوم غم محل نظر ہے لیکن شوق گریہ بھی درست نہیں ۔ کیونکہ دیدہ تر شوق گریہ کی وجہ سے یاد نہیں آتا ۔ بلکہ دل ، جگر تشنہ کی تسکین کے لیے یاد آتا ہے ۔ چنانچہ اس کا بنیادی تصور تشنگئ فریاد زیادہ قرین قیاس ہے ۔

تو دوست کسی کا بھی ستمگر نہ ہوا تھا
اوروں پہ ہے وہ ظلم ، کہ مجھ پر نہ ہوا تھا

غالب کی روش عام سے ہٹ کر چلنے کی عادت اور مشکل پسندی کے زیر اثر شارحین کا یہ نقطہ نظر بن گیا ہے کہ وہ غالب کے سادہ اشعار کو مشکوک نگاہ سے دیکھتے ہیں کہ کہیں کوئی ایسی چوک نہ ہو جائے جو بعد میں پریشانی کا باعث بنے ۔ چنانچہ گہرے اور پوشیدہ مطالب تلاش کرنے کا رویہ عام ہے اور اس شعر کے ساتھ بھی یہ ہوا ۔ منظور احسن عباسی کہتے ہیں ۔

"غالب نے پیش پا افتادہ مسائل کو اور جہاں آشنا مطالب ہی کو اپنے اشعار میں کچھ اس طرح تعبیر کیا ہے کہ وہی مطالب جان معنی بن کر عزیز و یگانہ بن گئے ۔ اس کی ایک نظیر تو یہی شعر ہے جس میں انہوں نے کہا ہے کہ ع

اوروں پہ ہے وہ ظلم ، جو مجھ پر نہ ہوا تھا

اگر وہ یوں کہہ دیتے کہ "وہ ظلم جو مجھ پر ہے کسی پر نہ ہوا تھا" تو شارحین غالب کو لاحق پیچ و تاپ میں نہ پڑنا پڑتا ۔ ظاہر ہے کہ اس صورت میں یہی مضمون روکھا پھیکا اور بے کیف ہو کر رہ جاتا ۔ صرف الفاظ کی الٹ پھیر نے ایک حسن سادہ کو حجاب میں ڈال کر فکر و نظر کو مشتاق بنا دیا[۱] ۔ ۔ ۔ چنانچہ اسی حوالہ سے انہوں نے شرح کی کہ :

---

۱ - ادب لطیف غالب نمبر ۶۹ ، غالب — مالہ و ماعلیہ ، منظور احسن عباسی ، ص ۱۷ ۔

"اوروں پر متعلق ہے فعل "نہ ہوا تھا"۔ مصرعہ ثانی کی نثر یہ ہے، وہ ظلم جو مجھ پر ہے اوروں پہ نہ ہوا تھا اور شعر کا یہی مطلب ہے (شکوۂ بے مہری معشوق)[۱]"۔

لیکن اس شرح میں منظور احسن عباسی تنہا نہیں۔ آن سے پہلے ہی یوسف سلیم چشتی یہ شرح کر چکے ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ انہوں نے منظور احسن عباسی کے مشورہ ہی سے لکھا ہو کیونکہ دیباچہ میں اس کا اعتراف ہے۔ یوسف سلیم چشتی لکھتے ہیں:

"دوسرے مصرع کو یوں پڑھنا چاہیے اوروں پہ ہے وہ ظلم جو مجھ پر نہ ہوا تھا۔ اس کی نثر یوں ہوگی۔ وہ ظلم جو مجھ پر ہے اوروں پر نہ ہوا تھا، یہی نثر اس شعر کا مطلب ہے یعنی تو نے یوں تو کسی کو نہیں چھوڑا مگر مجھ پر سب سے زیادہ ظلم کیے ہیں[۲]"۔

متقدمین کی یہی شرح ہے۔ جس سے متاثر ہوکر بعد میں شارحین اس کے سیدھے سادے مطلب کے بعد شک و شبہ کی فضا میں گرفتار نظر آتے ہیں، مثلاً غلام رسول مہر شعر کی درست شرح کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

"آخری مصرعے کی مختلف تعبیریں ہو سکتی ہیں"۔

اور دوسرا مفہوم چشتی اور عباسی والا ہی تحریر کیا ہے۔

ہمارے خیال میں شعر کا یہ مفہوم درست نہیں اس کی دو وجوہات ہیں دوسرے مصرعے میں "اوروں پہ" کے بعد کامہ کا کوئی جواز نہیں کیونکہ دیوان یا غزل میں یہ موجود نہیں، دوسرے یہ کہ پہلا

۱۔ مراد غالب، منظور احسن عباسی، ص ۶۲۔

۲۔ شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۳۷۲۔

مصرع بھی اس مفہوم کی پوری طرح تائید نہیں کرتا۔ پہلے مصرعہ کو پڑھیں تو یہ بات مقدر خود بخود ذہن میں چلی آتی ہے کہ میں تو سمجھتا تھا کہ تو میرا ہی دوست نہیں مگر اے ستمگر تو تو کسی کا بھی دوست نہیں ہوا کیونکہ اوروں پر وہ ظلم ہے جو کہ مجھ پر بھی نہیں ہوا تھا۔ اس مفہوم کے لیے شعر اور خصوصاً دوسرے مصرعہ میں کوئی کھینچا تانی بھی نہیں کرنی پڑتی، جو الفاظ ہیں وہی مفہوم ہے — اور یہی مفہوم نیاز فتح پوری[1]، شاداں بلگرامی[2]، احسن علی خان[3] اور لشر جالندھری[4] نے لکھے ہیں۔

نیاز اور لشتر جالندھری نے البتہ اس میں رشک کا پہلو بھی ابھارا ہے۔ لشتر جالندھری کا تیسرا مفہوم یہ ہے:

"میں تیرے ستم کو کرم سمجھتا ہوں اور کرم ہمیشہ دوسروں پر ہوتا ہے اسی لیے جب میں دیکھتا ہوں کہ تو میرے تقاضائے شوق کے مطابق مجھ پر قہر و عتاب کی نظریں نہیں ڈالتا تو میں اسے یگانگی نہیں بلکہ بیگانگی کی علامت خیال کرتا ہوں[5]"۔

یہ مفہوم بھی تاویل کی ذیل میں آتا ہے اور صحیح مفہوم وہی ہے جو شعر کے دوسرے مصرعے کو اصل حالت میں پڑھنے سے ذہن میں آتا ہے جس کی جانب اشارہ کیا گیا۔

گلشن میں بند و بست برنگ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقۂ بیرونِ در ہے آج

شارحین کے درمیان "قمری کا طوق حلقہ بیرون در" کے مفہوم کے تعین میں اختلاف ہے۔ لشتر جالندھری، شاداں بلگرامی اور غلام رسول مہر

---

۱ - مشکلات غالب، نیاز فتح پوری، ص ۴۷۔
۲ - روح المطالب - شاداں بلگرامی، ص ۱۷۷ -
۳ - مفہوم غالب، احسن علی خان، ص ۱۵۶ -
۴ - روح غالب، لشتر جالندھری، ص ۱۱۸ -
۵ - ایضاً، ص ۱۱۸ -

کا خیال ہے کہ قمری کو بھی باغ میں داخل ہونے کی ممانعت ہے گویا اس کا طوق حلقہ بیرون در ہے - مہر لکھتے ہیں :

"آج باغ میں نئی وضع کا انتظام کیا گیا اور قمری کو بھی جو باغ کا مشہور پرندہ ہے ، باہر نکال دیا گیا ہے گویا اس کا طوق باغ کے بیرونی دروازے کی کنڈی بنا ہوا ہے - بظاہر شعر کا مطلب یہ ہے کہ وہ محبوب باغ میں آ رہا ہے جس کا قد سرو و شمشاد کے لیے بھی باعث رشک ہے - اس وجہ سے انتظام کی صورت بالکل دوسری ہو گئی ہے ، جیسے کسی بڑی ہستی کی آمد پر خصوصی انتظامات کر لینے کا دستور ہے - اس سلسلہ میں قمری تک کو باہر نکال دیا گیا ہے[۱] "-

لیکن یوسف سلیم چشتی اور منظور احسن عباسی نے اس شعر میں ایک اور پہلو تلاش کیا ہے - یوسف سلیم چشتی کی تشریح واضح اور بہتر ہے - لکھتے ہیں :

"موسم بہار کے فیضان کی بدولت باغ کا کچھ اور ہی عالم ہے - ہر طرف دلاویزی کے سامان ہویدا ہیں - یہاں تک کہ حلقہ بیرونِ در ہر باعتبار دلفریبی ، قمری کے طوق کا دھوکا ہوتا ہے یعنی اس میں بھی وہی دلکشی پیدا ہو گئی ہے جو قمری کے طوق میں قدرتی طور پر پائی جاتی ہے[۲] "-

اسی شرح پر تبصرہ کرتے ہوئے ناصرالدین ناصر لکھتے ہیں :

"اس میں شک نہیں کہ گلشن کے بند و بست کا بہار کے جوش اور رعنائی سے بہ نسبت خلوت کدے کے بظاہر زیادہ تعلق ہے لیکن ارنگ دگر سے مراد محض عظیم‌الشان انتظام ہی نہیں بلکہ بزم خلوت و راز کی طرف ایک اشارہ ہے اور پرانے عہد کے باغات میں بزم خلوت کے آثار اب بھی ملتے ہیں ، اس اعتبار سے طباطبائی اور سہا

---

۱ - لوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۱۹۳ -

۲ - شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۳۱۴ -

کے مطالب (یعنی مہر نے جو لکھا ہے) زیادہ قرین قیاس ہیں[1]"۔

ہمارے خیال میں ناصر الدین ناصر کی رائے درست ہے اور "برنگ دگر" کے علاوہ "آج" کا لفظ انتظام کی جو تخصیص کر دیتا ہے اس کو بہار کے موسم کی دلفریبی کے طویل عرصہ پر پھیلایا نہیں جا سکتا — اس شعر کی ایک اور دلچسپ شرح احسن علی خان کی ہے جنھوں نے اس کا پس منظر ۱۸۵۷ء کا ہنگامہ قرار دیا ہے اور گلشن سے مراد دہلی اور قمری سے دہلی والے مراد لے کر شرح کی ہے — لکھتے ہیں:

"(دلی سے) باہر نکالے ہوئے لوگ رات کے اندھیرے میں چوری چھپے شہر میں داخل ہوتے اور پہرہ داروں سے بچ کر اگر گھر پر پہنچنے میں کامیاب ہو جاتے تو حکومت کا تالا لگا دیکھ کر مایوسی کی وجہ سے چوکھٹ پر سر لگا دیتے۔ اس زمانے میں کنڈا زنجیر عام طور پر اونچے چوکھٹ میں ہی لگائی جاتی تھی۔ ان حالات کا بیان غالب اس شعر میں اس طرح کرتے ہیں[2]"۔

ظاہرا اس تشریح کو غلط یا صحیح کہنے کے لیے خود غالب کی تصدیق ضروری ہے جو میسر نہیں۔ یہ شارح کا "کمال" ہے کہ اس نے تخیلی پس منظر تشکیل دیا اور شعر پر اس کا اطلاق کیا اس کی ندرت اور دلچسپ ہونے میں کسے کلام ہو سکتا ہے۔

تو اور آرائش خم کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

یوں تو ہر شعر کی شرح میں شارح کا اپنا مزاج راہ پاتا ہے لیکن بعض اشعار سے خاص طور پر شارحین کی سوچ کے رخ کا اندازہ ہوتا ہے اور ان کی رسائی فکر کا علم ہوتا ہے۔ یہ شعر بھی شارحین کے لیے ذہنی پرواز کا موقعہ مہیا کرتا ہے۔

---

۱ - دبستان غالب، ناصر الدین ناصر، ص ۲۷۸ -
۲ - مفہوم غالب، احسن علی خان، ص ۱۳۴ -

نشتر جالندھری : "ادھر تو ہے کہ اپنی زلفوں کے پیچ و خم بنانے اور قسم قسم کے بناؤ سنگار میں محو ہے اور ادھر میں ہوں کہ دور دراز کے وہم و گمان میں ہوں - خدا جانے محبوب کی یہ آرائش مجھ پر کیا کیا اور کس کس رنگ میں ستم ڈھائے گی ۔ کاکل اور دراز میں رعایت ہے[1]"۔

نشتر جالندھری کی شرح کسی حد تک درست ہے لیکن یہ کہ "دور دراز کے وہم و گمان میں ہوں"۔ انداز تحریر کی لاپرواہی کا نتیجہ ہے - اس سے بہتر شرح یوسف سلیم چشتی کی ہے جس سے شعر کی خوبی ابھر کر سامنے آ جاتی ہے :

"یہ شعر ابہام اور اجمال کی بہت عمدہ مثال ہے اور ارباب ذوق جانتے ہیں کہ یہ چیزیں غزل کی جان ہیں ۔ علاوہ بریں اس شعر میں تقابل کی صنعت پیدا کی ہے جس سے شعر کا لطف دوبالا ہوگیا ہے - کہتے ہیں کہ تو اپنے حسن کی آرائش میں مشغول ہے اور میرے دل میں مختلف قسم کے اندیشے پیدا ہو رہے ہیں ، مثلاً یہ کہ خدا معلوم تو کس کے لیے یہ بناؤ سنگار کر رہا ہے یا یہ کہ خدا معلوم اب کون لوگ تجھ پر عاشق ہوں گے اور مجھے کیسے کیسے صدمے اٹھانے پڑیں گے - بنیادی تصور : اظہار دلفریبیٔ حسن محبوب[2]"۔

یوسف سلیم چشتی کی شرح کو پڑھنے کے بعد یہ احساس پیدا ہوتا ہے کہ نشتر جالندھری نے جو شعر کے مفہوم کو یہ کہہ کر محدود کر لیا تھا کہ "محبوب کی آرائش مجھ پر کیا کیا اور کس کس رنگ میں ستم ڈھائے گی" شعر میں اندیشہ ہائے دور دراز کے الفاظ معنی کی اس قطعیت کو قبول نہیں کرتے ۔

شاداں بلگرامی نے مزید چند پہلو دریافت کیے ہیں :

"... یا زینت کر کے کہاں جاؤ گے، میرے پاس تو آنے کے نہیں

---

۱ - روح غالب، نشتر جالندھری ، ص ۱۹۷ -

۲ - شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۳۶۰ -

یا زینت کرنے میں شب وعدہ وصال گزار دو گے اور مجھے انتظار میں رکھو گے[1]"۔

اسی طرح ناصرالدین ناصر کا خیال ہے:

"بت طناز جو بغیر زینت و آرائش ہی کے ایک زمانے کے لیے آفت ہے اگر بن سنور کر نکلے گا تو کیا کیا نہ قیامت ڈھائے گا اور کس کس کو نہ اپنے دام حسن میں گرفتار کرے گا اور اگر ایسا ہوا تو ہم پر کیا کیا نہ مصیبتیں آئیں گی[2]"۔

غلام رسول مہر[3] نے حسرت اور نظم طباطبائی کو نقل کیا ہے۔ منظور احسن عباسی کے اختصار میں الجھاؤ بھی ہے اور کچھ زیادہ صحت مفہوم بھی نہیں:

"یعنی محبوب محو زیب و زینت ہے اور عاشق اس فکر میں ہے کہ دیکھیے اس آرائش حسن کا کیا حشر ہوتا ہے (بے نیازی حسن) —"

'آرائش حسن کا کیا حشر ہوتا ہے' مفہوم کو واضح کرنے کے لیے کافی نہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ عاشق پر اس کے اثرات کے برعکس شاید محبوب کے ساتھ کوئی حادثہ ہونے والا ہے نیز بنیادی تصور درست نہیں۔ حسن بے نیاز کیسے ہو سکتا ہے جب کہ آرائش میں محو ہے، — عام طور پر شارحین نے عاشق کے رد عمل کا ذکر کیا ہے اور شعر کی صحیح تعبیر بھی یہی ہے لیکن احسن علی خان اور وجاہت علی سندیلوی نے اس کا ایک اور پہلو بھی دیکھا ہے یعنی معشوق کو بھی رد عمل میں شامل کر لیا ہے:

۱۔ روح المطالب، شاداں بلگرامی، ص ۲۳۳۔
۲۔ دبستان غالب، ناصرالدین ناصر، ص ۱۷۷۔
۳۔ نوائے سروش، غلام رسول مہر، ص ۲۴۷۔

"اس شعر میں مرزا اپنی اور معشوق کی متضاد نفسیاتی کیفیتوں کا ذکر کرتے ہیں ۔ ۔ ۔"۔[۱]

جب کہ معشوق پر کوئی کیفیت طاری نہیں بلکہ اس کے فعل سے عاشق ایک کیفیت سے گزر رہا ہے ۔ اسی طرح وجاہت علی سندیلوی نے شعر کا یہ رخ بتایا ہے :

"اس شعر کا ایک پہلو یہ بھی نکلتا ہے کہ ایک تو ہے جسے اپنے حسن کو سنوارنے ہی سے فرصت نہیں ملتی ، تیری ساری زندگی صرف اپنی ذات تک محدود ہو کر رہ گئی ہے اور ایک میں ہوں کہ جسے ہمہ وقت ساری خدائی کا غم کھائے جاتا ہے اور خود اپنا کوئی ہوش ہی باقی نہیں رہا ہے ۔ معشوق اور عاشق کی مصروفیتوں کا موازنہ کیا گیا ہے[۲] "۔

گو کہ شعر کا یہ مرکزی مفہوم نہیں لیکن شعر سے یہ پہلو نکالا ضرور جا سکتا ہے اس لیے اضافی مفہوم کے طور پر اسے قبول کیا جا سکتا ہے ۔

گر ترے دل میں ہو خیال وصل میں شوق کا زوال
موج محیط آب میں مارے ہے دست و پا کہ یوں

عام خیال ہے کہ وصل میں شوق زوال پذیر ہو جاتا ہے ۔ غالب نے اس شعر میں اس خیال کی تردید ایک تمثیل سے کی ہے کہ موج آب کا آب دریا میں رہ کر ہاتھ پاؤں مارنا اس امر کی دلیل ہے کہ شوق وصل میں بھی زوال پذیر نہیں ہوتا ۔ خلیفہ عبدالحکیم[۳] ، یوسف سلیم چشتی[۴] ، غلام رسول مہر[۵] ، احسن علی خان[۶] اور منظور احسن عباسی نے یہی

---

۱ ۔ مفہوم غالب ، احسن علی خان ۔
۲ ۔ نشاط غالب ، وجاہت علی سندیلوی ، ص ۱۰۰ ۔
۳ ۔ افکار غالب ، خلیفہ عبدالحکیم ، ص ۳ ۔
۴ ۔ شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ۔
۵ ۔ نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۲۰۱ ۔
۶ ۔ مفہوم غالب ، احسن علی خان ، ص ۱۸۲ ۔

مفہوم تحریر کیا ہے ۔ غلام رسول مہر کے الفاظ ملاحظہ ہوں :

"اگر تیرے دل میں یہ خیال ہو کہ وصل کے بعد شوق پر زوال آ جاتا ہے تو یہ صحیح نہیں ۔ سمندر کی لہروں کو دیکھ ، وہ عین پانی میں بھی بدستور ہاتھ مارتی رہتی ہیں یعنی وصل بھی ان کے شوق پر کوئی اثر نہیں ڈال سکتا ۔ وہ ہمیں بتا رہی ہیں کہ شوق سچا اور خالص ہو تو وصال کے بعد بھی اس کی بیتابی اور بیقراری میں کوئی فرق نہیں آتا[1] "۔

لیکن نشتر جالندھری اور شادان بلگرامی شعر کی تفہیم سے قاصر رہے ۔ نشتر جالندھری کا خیال ہے کہ :

"اگر تیرے دل میں یہ خیال ہو کہ وصل ہو جانے سے عشق کے جوش و خروش میں کیونکر کمی آ جاتی ہے تو موج کی طرف دیکھ کہ جب اسے بحر کا وصل نصیب ہوا تو اس کی دلی تمنا پوری ہو جانے سے جی بھر گیا ، گویا اس کے جوش عشق میں زوال آ گیا اور وہ ساحل کی طرف لوٹنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارنے لگی[2] "۔

درست مفہوم تو پہلے شارحین ہی کا کہلائے گا لیکن نشتر جالندھری نے جو موج کے ہاتھ پاؤں مارنے کی توجیہہ کی ہے اس کی داد نہ دینا بھی زیادتی ہوگی ۔ البتہ شادان بلگرامی کی شرح غلط ہے وہ لکھتے ہیں :

"اگر تجھے یہ خیال ہے کہ وصال محبوب (حقیقی یا مجازی) ہوکر شوق کا زوال ہو جائے تو موج محیط آب تجھے اس کا طریقہ بتا رہی ہے کہ میری طرح ہاتھ پاؤں مار اور سعی کر اور دیکھ بعد از کوشش عین دریا ہو جاتی ہے اور سکون مل جاتا ہے[3] "۔

---

۱ ۔ نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۳۰۱ ۔

۲ ۔ نشتر جالندھری ، روح غالب ، ص ۹۸-۲۹۷ ۔

۳ ۔ روح المطالب ، شادان بلگرامی ، ص ۳۰۳ ۔

شعر میں نہ تو فنا فی اللہ کا مسئلہ ہے اور نہ اتحاد و اتصال ذات کا چنانچہ عین دریا ہونا اور سکون ملنا غیر متعلق خیالات ہیں ، مزید یہ کہ شعر حرکت کا اثبات کرتا ہے نہ کہ سکون کا ۔ یہ شرح سرے سے غلط ہے ۔

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیران ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

خلیفہ عبدالحکیم : ”شہود موجودات میں حق کے اظہار کو کہتے ہیں ، شاہد کے معنی دیکھنے والا ہے اور مشہود جو کچھ کہ دیکھا جائے ۔ جہاں دیکھنے والا اور دکھائی دینے والی شے ایک ہی ہوں وہاں ان کے درمیان کوئی رابطہ نہیں ہو سکتا ۔ رابطہ کے لیے شاہد و مشہود کا دو ہونا لازم ہے لیکن وحدت مطلقہ میں دوئی کی گنجائش نہیں ۔ ایک شاہد ، دوسرا مشہود ، تیسرا ان کا باہمی رابطہ ، اس طرح تو وحدت تثلیث میں مبدل ہو جاتی ہے ۔ (غالب) اگر شہود و شاہد و مشہود کی اصل ایک ہی ہے تو وہ عمل اور ردعمل جسے مشاہدہ کہہ سکیں کس طرح ممکن ہوتا ہے ۔ عقل اس گتھی کو نہیں سلجھا سکتی اس لیے حیرانی میں ڈوب جاتی ہے[1] “۔

صوفی تبسم کا خیال ہے : ”اس استفہامی صورت میں ایک لطیف اشارہ اس بات کی طرف بھی ہے کہ آخر کچھ تو ہے جس کے دیکھنے کے لیے ساری کائنات بے چین ہے اور نہایت بے چینی سے ادھر آدھر نگراں ہے[2] “۔

خلیفہ عبدالحکیم اور صوفی تبسم دونوں کی تشریحات میں حیرت کا وہ عنصر موجود ہے جو شعر میں اثبات وحدت الوجود میں مانع ہے ۔ چشتی

---

۱ - افکار غالب ، خلیفہ عبدالحکیم ، ص ۱۸۶ -
۲ - روح غالب، صوفی غلام مصطفیٰ تبسم ، ص ۱۰۶ -

نے اثبات کرنے کی کوشش کی ہے :

" مشاہدہ یعنی دیکھنے کے لیے شاہد اور مشہود میں مغائرت یا امتیاز لازمی ہے لیکن وحدت الوجود کی رو سے مغائرت ممکن نہیں اس لیے غالب حیران ہو کر پوچھتے ہیں کہ جب مغائرت نہیں ہے تو مشاہدہ کس طرح ممکن ہو سکتا ہے[1] "۔

لیکن اسی شعر کی شرح میں وہ اوپر یہ شعر نقل کر کے آئے ہیں کہ

سمایا ہے تو جب سے نظروں میں میری
جدھر دیکھتا ہوں ادھر تو ہی تو ہے

...جو مشاہدہ اور مغائرت دونوں کا اثبات کر رہا ہے۔ نیز چشتی نے شعر کا بنیادی تصور نہیں لکھا جو ان کی شرح کا امتیازی وصف ہے۔ منظور احسن عباسی نے "مسئلہ وحدت‌الوجود[2]" لکھا ہے جو درست نہیں کیوں کہ شعر میں یا تو اثبات وحدت الوجود ہے یا تشکیک وحدت الوجود . . . صرف مسئلہ وحدت الوجود نہیں۔

شاداں نے اس شعر سے ایک فقہی مسئلہ کا اثبات کرنا چاہا ہے جو درست نہیں :

"معتزلی اور شیعہ قیامت میں دیدار الٰہی کے قائل نہیں۔ برخلاف اشاعرہ وماتریدین۔ اس عقیدہ دیدار کا بطلان صوفیہ کے رنگ میں جناب غالب فرما رہے ہیں[3] "۔

ایک تو شعر کا پس منظر فقہی مسئلہ کا اثبات یا تردید نہیں اور دوسرا مشاہدہ سے مراد قیامت کے دن کا مشاہدہ نہیں بلکہ وہ مشاہدہ ہے

---

۱ - شرح دیوانِ غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۵۲۶ -
۲ - مراد غالب ، منظور احسن عباسی ، ص ۱۴۹ -
۳ - روح المطالب ، شاداں بلگرامی ، ص ۲۷ -

جو صوفیاء راہ سلوک میں کرتے ہیں — اس شعر کی سادہ لیکن نہایت درست شرح ہمیں ''مفہوم غالب'' میں ملتی ہے :

''اس شعر میں غالب صوفیہ کرام کے نظریہ ہمہ اوست کی نسبت اپنے نہ سمجھ سکنے کا اظہار کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جب ہر چیز مثل خود کوزہ و خود کوزہ گر و خود گل کوزہ کے اعتبار پر ایک ہی مان لی جائے تو پھر یہ اختلاف اشکال کیوں ہے''[۱] ۔

شعر کی تفہیم میں مندرجہ ذیل امور کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے :

(الف) دوسرے مصرع میں حیرت کا اظہار ہے اور حیرت نتیجہ ہے تشکیک کا ۔

(ب) ''مشاہدۂ ذات'' کی اصطلاح تصوف میں مستعمل ہے جو دوئی یا ثنویت کی جانب اشارہ کرتی ہے کیونکہ مشاہدہ شاہد اور مشہود کا تقاضا کرتا ہے ۔

(ج) پہلے مصرعہ کو اثباتی بیان تصور کیا جائے یا

(د) پہلے مصرعہ میں حرف شرطیہ ''اگر'' کو مقدر مانا جائے جیسا کہ خلیفہ عبدالحکیم کی شرح میں ہے — دونوں صورتوں میں مفہوم ایک ہی رہتا ہے ۔

پہلے مصرعہ کو اثباتی بیان تصور کریں کہ شہود ، شاہد و مشہود ایک ہے تو پھر مشاہدہ کسی حساب میں نہیں آتا — پھر صوفیاء کا مشاہدۂ ذات چہ معنی دارد ؟ جب کہ خود غالب کا یہ عقیدہ ہے کہ ۔

ہر چند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

— چنانچہ صوفیاء کا یا تو یہ قول درست نہیں کہ وجود واحد ہے اور یا پھر یہ بیان غلط ہے کہ مشاہدۂ حق یا مشاہدہ ذات بھی کوئی

---

۱ - مفہوم غالب ، احسن علی خان ، ص ۲۱۳ ۔

وارد ہے ۔ ۔ ۔ شعر وجود اور مشاہدہ کے اس صوفیانہ تناقض کو ظاہر کرتا ہے اور وحدت الوجود کے اثبات یا انکار کے درمیان مقام حیرت سے ظہور پذیر ہوتا ہے ۔

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آینہ دائم نقاب میں

شارحین کے یہاں معنی کے تنوع کا اندازہ اس امر سے ہوتا ہے کہ اگر ایک طرف شارحین نے مجازی اور حقیقی پس منظر میں شعر کی شرح کی ہے تو دوسری طرف اسی سے تخلیق ربانی کے عمل اور عمل ارتقاء کو

بھی ثابت کیا گیا ہے نشتر جالندھری[1] ، خلیفہ عبدالحکیم[2] ، یوسف سلیم چشتی[3] ، غلام رسول مہر[4] ، ناصر الدین ناصر[5] ، احسن علی خان[6] اور منظور احسن عباسی[7] نے اس کو تفسیر ''کل یوم ھو فی شان'' (ہم روز ایک نئی شان سے جلوہ گر ہوتے ہیں) قرار دیا ہے ۔ چشتی لکھتے ہیں :

''حق تعالیٰ اس کائنات کو پیدا کرکے فارغ ہو کر نہیں بیٹھ گیا بلکہ وہ ہر لحظہ فعل تخلیق یا اپنی ذات کی جلوہ گری (اپنے حسن کی نمائش) میں مصروف رہتا ہے[8]'' ۔

---

۱ ۔ روح غالب ، نشتر جالندھری ، ص ۲۵۶ ۔
۲ ۔ افکار غالب ، خلیفہ عبدالحکیم ، ص ۱۸۹ ۔
۳ ۔ شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۵۲۷ ۔
۴ ۔ نوائے سروش ، غلام رسول مہر ۔
۵ ۔ دبستان غالب ، ناصر الدین ناصر ، ص ۲۰۲ ۔
۶ ۔ مفہوم غالب ، احسن علی خان ، ص ۲۱۵ ۔
۷ ۔ مراد غالب ، منظور احسن عباسی ، ص ۱۴۹ ۔
۸ ۔ شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۵۲۷ ۔

چشتی کی شرح میں لغت شعر کی وضاحت نہیں، جب کہ ان سے قبل شعر کی یہ شرح نشتر جالندھری کے یہاں موجود تھی کہ محبوب حقیقی نے اپنا چہرہ نقاب کے اندر چھپا رکھا ہے لیکن وہ اس حالت میں بھی موجودات عالم کا آئینہ سامنے رکھ کر برابر بناؤ سنگار میں مصروف ہے اور ابھی اس آرائش سے فارغ نہیں ہوا۔ ظاہر ہے کہ کائنات کے ذرے ذرے سے شاہد ہستی کا جلوہ نظر آ رہا ہے[۱]"۔

منظور احسن عباسی نے بھی نشتر جالندھری کی طرح مظاہر کو آئینہ قرار دیا ہے اور یہی خیال کسی حد تک چشتی کے ہاں بھی ہے گو اس طرح واضح نہیں — لیکن شاداں بلگرامی اور وجاہت علی نے اس شعر کو صرف مجازی مفہوم تک محدود رکھا ہے گو کہ دوسرے شارحین کو نقل کیا ہے شاداں کا خیال ہے:

"ان کو کسی وقت آرائش حسن سے فراغت نہیں۔ چنانچہ دیکھو کہ نقاب کے اندر ہمیشہ آئینہ رخ رکھتے ہیں[۲]"۔

اسی طرح وجاہت علی سندیلوی کا کہنا ہے کہ

"غالب کا بنیادی خیال یہ تھا کہ ابھی حسن کی آرائش کی تکمیل نہیں ہوئی ہے اس کے بننے اور سنورنے اور خوب سے خوب تر ہو جانے کا سلسلہ بدستور جاری ہے اور یہ ترقی پذیر جلوہ سامانیاں پردے ہی پردے میں ہو رہی ہیں جن کی مشتاقان دید کو خبر نہیں۔۔۔ شعر کا مطلب صرف یہ ہے اب اسے چاہے معشوق حقیقی کی طرف لے جائیے چاہے معشوق مجازی کی جانب اور چاہے اس سے مسئلہ ارتقاء اخذ کر لیجیے[۳]"۔

اس حالت میں کوئی شک نہیں کہ شعر میں معنی کی ایسی کوئی واضح سطح نہیں جو اس کا جھکاؤ ظاہر کرنے میں معاون ہو اس لیے کھینچا تانی

۱۔ روح غالب، نشتر جالندھری، ص ۲۵۶۔
۲۔ روح المطالب، شاداں بلگرامی ص ۲۷۱۔
۳۔ نشاط غالب، وجاہت علی سندیلوی، ص ۱۰۸۔۱۰۹۔

کا امکان ہے — لیکن جیسا کہ خلیفہ عبدالحکیم نے لکھا ہے کہ ۔

"یہ شعر ابھی حسن مجازی سے زیادہ حسن ازلی کے متعلق ہے[1]"۔

شعر میں لفظ "دائم" اس بات کی تصدیق کرتا ہے کہ اس میں اولیت حقیقی رخ کو ہے کیونکہ معشوق مجازی کے ساتھ یہ فعل کہ وہ ہر وقت نقاب میں آئینہ رکھے عملاً ممکن نہیں ۔

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار
کیا پوجتا ہوں اس بت بیداد گر کو میں

اثر لکھنؤی شارحین متقدمین کی تشریحات نقل کرنے کے بعد (جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ ان سے اتفاق نہیں کرتے) لکھتے ہیں :

"شاعر کہتا ہے کہ جسے احمق (ظاہر پرست) پرستش سمجھے ہیں وہ دراصل میری خواہش پرستش ہے ۔ پرستش کا مفہوم میرے ذہن میں اور ہی کچھ ہے ابھی اس کی تکمیل نہیں ہوئی مگر اس کا پایہ اس قدر بلند ہے کہ خواہش پرستش پر لوگوں کو پرستش کا دھوکا ہونے لگا ہے[2]" ۔

وجاہت علی سندیلوی اثر لکھنؤی کی اس شرح کے بارے میں لکھتے ہیں :

"اثر لکھنؤی نے خواہش کے معنی صرف خواہش پرستش بنا کر شعر کو بہت محدود اور بے لطف کر دیا ہے ۔ کسی چیز کی بھی خواہش اس کے منطقی عمل سے لازماً کم تر درجے کی ہوتی ہے پھر شاعر نے اس شعر میں کون سی نئی بات کہہ دی ہے[3]"۔

خواہش اور پرستش کے سیدھے سادے فرق کو نہ صرف یہ کہ اثر لکھنؤی نے الجھانے کی کوشش کی ہے بلکہ خواہش اور خواہش پرستش

---

۱ - افکار غالب ، خلیفہ عبدالحکیم ، ص ۱۸۹ ۔
۲ - مطالعۂ غالب ، اثر لکھنؤی ، ص ۶۳ ۔
۳ - نشاط غالب ، وجاہت علی سندیلوی ، ص ۱۱۱ ۔

کی تاویل سے شعر کے معنی ہی بدل ڈالے ہیں ۔ خواہش پرستش بھلا کیوں جب کہ دوسرے مصرعہ میں ہوجنے کے عمل کی نفی کی جا رہی ہے ۔ لیکن اس اعتراض کے بعد خود وجاہت علی سندیلوی نے شعر کا جو مطلب تحریر کیا ہے وہ اسی تاویل کی ذیل میں آتا ہے ۔ لکھتے ہیں :

''شاعر کہتا ہے کہ احمق (حقیقت سے بے بہرہ) لوگوں نے اپنے فریضۂ عبودیت کو اپنے اغراض کا پابند کر لیا ہے ۔ ان کی عبادت بے لوث نہیں بلکہ صرف مطلب براری کا ایک ذریعہ بن کر رہ گئی ہے ۔ پہلے مصرعے میں وہ یہ دعویٰ کرتا ہے اور دوسرے مصرعے میں خود اپنی مثال سے اس کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے ۔ خود مجھے دیکھو ! میں جو اپنے معشوق کی اس قدر اظہار نیازمندی کیا کرتا ہوں تو گیا میں اس ''بت'' کو جو '' بیداد گر '' بھی ہے پوجتا ہوں ، ہرگز نہیں ، اس کے سامنے میرا اظہار نیاز مندی صرف اپنے اغراض کا تابع ہے[1] ''۔

پہلے مصرعہ کا جو مطلب انھوں نے قرار کیا ہے کہ لوگوں نے اپنا فریضۂ عبودیت اغراض کے تابع کر لیا ہے مصرعہ سے غیر متعلق ہے اور دوسرے مصرعہ کی یہ تشریح کہ میرا اظہار نیاز مندی صرف اپنے اغراض کا تابع ہے بے معنی ہے — اور ایسی تشریحات محض جدت کی خاطر کی جاتی ہیں ۔ حالانکہ متقدمین شارحین جن کو ہر دو شارحین یعنی اثر لکھنؤی اور وجاہت علی سندیلوی نے نقل کیا ہے ، کے یہاں ہر شرح موجود تھی — مثلاً یہ شرح ملاحظہ ہو جسے اثر لکھنؤی اور وجاہت علی سندیلوی نے ابتدا میں نقل کیا ہے :

''احمق لوگ خواہش کو پرستش قرار دیتے ہیں ۔ بھلا خواہش اور پرستش ایک چیز کیسے ہو سکتی ہے ۔ اس غلط فہمی کی بنا پر اکثر لوگ سمجھتے ہیں کہ میں اس بت بیداد گر کی پرستش کرتا ہوں حالانکہ امر واقعہ اس کے برعکس ہے ۔ مجھے تو محض اس کی خواہش

---

۱ ۔ نشاط غالب ، وجاہت علی سندیلوی ، ص ۱۱۱ ۔

اور آرزو ہے میں اس کا پجاری نہیں"[1]۔

عجیب بات یہ ہے کہ نہ صرف اس شرح کو نقل کرنے کے بعد اس کی اغلاط کی نشاندہی کی گئی بلکہ شارح کا نام بھی نہیں لکھا گیا جب کہ یہ شرح آغا محمد باقر کی ہے[2]۔ نشتر جالندھری یوسف سلیم چشتی[3] اور احسن علی خان[4] نے بھی یہی مفہوم تحریر کیا ہے البتہ شاداں بلگرامی اور غلام رسول مہر نے نظم طباطبائی اور بے خود دہلوی کے تتبع میں یہ بات مزید لکھی ہے کہ:

"جیسے عاشق کو خبر ہی نہیں کہ عجز و زاری حد پرستش تک پہنچ جاتی ہے[5]"۔

اس لیے بقول مہر "لوگ ٹھیک کہہ رہے ہیں کہ عاشق نے محبوب کو پوجنا شروع کر دیا۔ لیکن عاشق حقیقی حالت سے بے خبری میں اسی بات پر زور دیے جا رہا ہے کہ میرے دل میں تو صرف اس کے لیے چاہ ہے اور جو لوگ پرستش کا طعنہ دیتے ہیں انہیں احمق قرار دے کر اپنے دعویٰ کو قوت پہنچا رہا ہے[6]"۔

منظور احسن عباسی نے مزید یہ نکتہ واضح کیا ہے کہ

"پرستاری معشوق سے انکار اس کی بدسلوکی کی غیرت کے باعث ہے، گویا وہ بیدار گر نہ ہوتا تو پرستار کہلانے میں بھی تامل نہ ہوتا (ستم گری معشوق و احساس غیرت)[7]"۔

---

۱ - مطالعۂ غالب، اثر لکھنوی، ص ۶۳ -
۲ - بیان غالب، آغا محمد باقر، ص ۲۷۲ -
۳ - شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۵۳۲ -
۴ - مفہوم غالب، احسن علی خان، ص ۲۱۸-۱۹ -
۵ - روح المطالب - شاداں بلگرامی، ص ۲۷۳ -
۶ - نوائے سروش، غلام رسول مہر، ص ۳۲۵ -
۷ - مراد غالب، منظور احسن عباسی، ص ۱۵۲ -

لیکن ہمارے خیال میں تامل اس وجہ سے نہیں کہ وہ بیداد گر ہے بلکہ بیدادگری دلیل ہے عدم پرستش کی کیونکہ ظالم کی عبادت نہیں کی جاتی ۔ گویا صفت بیداد گری سے دعویٰ کو ثابت کیا ہے ۔ آغا باقر کی شرح ہی درست شرح ہے جس کی بعد میں شارحین نے پیروی کی ۔ اس پر مزید وہ نکات بھی قابل توجہ ہیں جو نظم طباطبائی اور بے خود کے تتبع میں شارحین نے لکھے ہیں ۔ البتہ اثر اور وجاہت کی تشریحات تاویل کی ذیل میں آتی ہیں جو درست نہیں ۔

سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف سب درست
لیکن خدا کرے وہ تری جلوہ گاہ ہو

''اس شعر کا مجازی پہلو تو نمایاں ہے لیکن محبوب حقیقی پر اس کا اطلاق صحیح معنوں میں کیف آور ہے اور خاص طور پر خدا ہی سے خدا کی دید کی اس طرح استدعا کرنا ایک نئی بات بھی ہے اور ایک والہانہ انداز بھی[1]''۔

ناصر الدین ناصر نے اس شرح میں مجازی و حقیقی کا توازن رکھا ہے لیکن مولانا غلام رسول مہر نے اس فرق کو ختم کرکے محض ایک رخ شعر میں دیکھا کہ

''اے محبوب حقیقی ! ہمارے لیے بہشت وہی ہے جہاں تیرا قرب نصیب ہو ، تیرا دیدار میسر آئے ۔ اگر یہ دولت نہیں مل سکتی تو سب کچھ ہیچ ہے[2]''۔

مذکورہ بالا شارحین کے علاوہ دوسرے شارحین اس شعر کو صرف مجازی معنی تک محدود رکھتے ہیں یہاں تک کہ یوسف سلیم چشتی (جو تصوف کے زیر اثر اشعار کے مفاہیم میں اکثر تاویل کرتے ہیں) بھی اس شعر کا صرف مجازی رخ ہی دیکھتے ہیں اور بنیادی رخ تصور کیا ہے اور

---

۱ ۔ دبستان غالب ، ناصر الدین ناصر ، ص ۱۶۶ ۔
۲ ۔ نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۳۳۱ ۔

لکھا ہے کہ ''تفوق محبوب بر نعمائے جنت[1]'' اور یہی درست بھی ہے جب کہ اس شعر کا بنیادی تصور منظور احسن عباسی نے ''مقام جلوۂ محبوب[2]'' قرار دیا ہے جو زیادہ مناسب نہیں ۔ نشتر جالندھری[3] ، شادان بلگرامی[4] اور احسن علی خان نے بھی یہی مفہوم لکھا ہے کہ ''غالب اپنے محبوب کو مخاطب کر کے کہتے ہیں کہ بہشت کی جو تعریف کی گئی ہے وہ بالکل درست ہے لیکن خدا کرے تو بھی وہاں موجود ہو اور تیرا دیدار نصیب ہو ورنہ ہمارے لیے بہشت میں کوئی دلچسپی نہ ہوگی ۔ اسی خیال کو ایک اور طریق پر ایک اور شعر میں ظاہر کرتے ہیں :

تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوق نظر ملے
حوران خلد میں تری صورت مگر ملے[5]''

اس شعر کے مجازی پہلو کی تائید اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ خدا تعالیٰ کا دیدار اس دنیا میں ناممکن ہے ، عالم آخرت ہی میں ہوگا اور یہ مسلمانوں کا عقیدہ ہے، چنانچہ ایک مسلمہ امر کے لیے دعا عبث ہے ۔

ہے ازم بتاں میں سخن آزردہ لبوں سے
تنگ آئے ہیں ہم ایسے خوشامد طلبوں سے

شارحین کے درمیان اختلاف اس امر میں ہے کہ سخن عاشق کے لبوں سے آزردہ ہے یا محبوب کے لبوں سے، نیز خوشامد طلب صفت سخن کی ہے یا بتوں (حسینوں) کی ۔

اثر لکھنؤی شارحین متقدمین کی تشریحات کو نقل کرنے کے بعد لکھتے ہیں :

---

۱ ۔ شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۶۷ ۔
۲ ۔ مراد غالب ، منظور احسن عباسی ، ص ۱۹۷ ۔
۳ ۔ روح غالب ، نشتر جالندھری ، ص ۳۱۸ ۔
۴ ۔ روح المطالب ، شادان بلگرامی ، ص ۳۱۶ ۔
۵ ۔ مفہوم غالب، احسن علی خان ، ص ۲۷۱ ۔

"لفظ بت کے دو معنی ہیں ایک تو معشوق اور دوسرے خاموش ، غالب نے ان دونوں معنوں کو ذہن میں رکھ کر مضمون پیدا کیا ہے چونکہ بت خاموش رہتے ہیں اور اسی میں اپنا وقار سمجھتے ہیں ۔ للھذا ان کی خوشامد کا بہترین طریقہ یہی ہے اور ان کی خوشنودی اسی میں متصور ہے ۔ ان کے سامنے خاموش بیٹھے رہیے اور بقولے "خاموشی از ثنائے تو حد ثنائے تو" ہر کار بند ہو جیئے اور عشق ہم کلام ہونے ، چاپلوسی کرنے اور عرض و نیاز و شرح آرزو کا متمنی ، شوق تقاضائے گفتار کرتا ہے مگر بتوں کی مرضی کہ لب آشنائے تکلم نہ ہو ، منہ میں گھگھنیاں بھرے بیٹھے رہو ۔ کیا شوخی ہے سادگی میں کس قدر پرکاری و ستم ظریفی ہے ، غالب اکتا کر چیخ اٹھتے ہیں کہ ہائے ایسے خوشامد طلب معشوق جو خاموشی کے سوا اور کوئی طریقۂ خوشامد پسند نہ کریں اور اس طرح عاشق کو لڑپائیں ، ترسائیں![1]"۔

اثر لکھنؤی نے تاویل کا سہارا لفظ بت کے معنی خاموشی لے کر لیا ہے اور اس سیدھے سادے شعر کو الجھا دیا ہے ۔ عادتاً یہ امر محال ہے کہ بزم حسیناں میں خاموشی طریق خوشامد ہو اور شعر کا مفہوم بھی اس کا متحمل نہیں ہو سکتا ۔

نشتر جالندھری نے شعر کے دو مفاہیم لکھے ہیں :

"معشوق چاہتے ہیں کہ عاشق ہماری خوشامد کرتے رہیں ۔ ہم ان خوشامد طلب معشوقوں سے ایسے تنگ آ گئے ہیں کہ بات ہونٹوں سے بیزار ہو گئی ہے یعنی بزم بتاں میں بات تک کرنے کو ہمارا جی نہیں چاہتا ۔ دوسرا یہ پہلو ہے کہ حسینوں کی محفل میں سخن ہمارے لبوں سے ناراض ہو گیا ہے اور چاہتا ہے کہ ہم اس کی خوشامد کریں تو وہ لبوں تک آئے گویا محبوب کے روبرو بات منہ

---

۱ ۔ مطالعۂ غالب ، اثر لکھنؤی ، ص ۱۸ ۔

سے نہیں نکلتی ۔ دوسرے مصرعے میں اتصال بعد سقوط (ہیں ہم) سے تنافر پیدا ہوگیا[1]"۔

نشتر جالندھری کی شرح جو متقدمین کے یہاں موجود ہے اور اثر لکھنوی نے نقل کی ہے اس پر ان کے اعتراض یہ ہیں :

"بھلا یہ کون سی بات ہوئی آپ خوشامد طلب معشوقوں کی محفل میں جاتے بھی ہیں تاہم ان سے اسی وجہ سے بیزار ہیں اور خوشامد کرنا گوارا نہیں حالانکہ ایسی صورت میں خوشی کی انتہا نہ ہونی چاہیے ، ارے صاحب خوشامد کے دریا بہا دیجیے اور بقول داغ۔ ۔ ۔ باتوں باتوں میں پرچا لیجیے۔ دوسرے مفہوم کا تناقض بدیہی ہے ، معشوق کے سامنے رعب حسن سے زبان نہیں کھلتی اس وجہ سے سخن لبوں سے خفا ہو گیا ہے اور اس کا متوقع ہے کہ آپ منائیں اور خاشامد کریں تو دوبارہ لبوں سے مالوس و مربوط ہو اور رعب حسن کی مطلق پروا نہ کرے[2]"۔

دوسرے مفہوم پر اثر لکھنوی کی تنقید درست ہے ۔ علاوہ ازیں اس مفہوم کا ایک اور نقص یہ بھی ہے کہ :

"سخن واحد ہے اس کی تعبیر صیغہ خوشامد طلبوں سے مجھے اچھی نہ معلوم ہوئی[3]"۔

چنانچہ شاداں بلگرامی ، یوسف سلیم چشتی ، غلام رسول مہر ، منظور احسن عباسی نے صرف پہلا مفہوم ہی لکھا ہے اور اس پر اثر لکھنوی کا اعتراض اس لیے درست نہیں کہ ہر شے کی ایک حد ہوتی ہے اس لیے غیر ضروری خوشامد سے تنگ آ جانا بھی فطری بات ہے ۔ مولانا غلام رسول مہر کی یہ شرح شعر کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے :

---

۱ ۔ روح غالب ، نشتر جالندھری ، ص ۳۳۷ ۔
۲ ۔ مطالعہ غالب ۔ اثر لکھنوی ، ص ۱۸ ۔
۳ ۔ روح المطالب ، شاداں بلگرامی ، ص ۳۳۰ ۔

"محبوبوں کی بزم میں کلام لبوں سے آزردہ اور دکھی ہے گویا لبوں تک آنا نہیں چاہتا ۔ یہ لوگ اتنے خوشامد طلب ہیں ، چاپلوسی کے اتنے عادی ہیں کہ ہم تنگ آ گئے ہیں ، خوشامد طلبی کا مطلب ہے کہ ان کی مجلس میں کوئی ایسی بات زبان پر لا ہی نہیں سکتے جو سچائی اور راست بازی پر مبنی ہو[1]" ۔

احسن علی خان نے شعر میں ایک لیا مفہوم پیدا کیا ہے جو اثر لکھنوی کے اثرات کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے لیکن انداز قدرے مختلف ہے ۔ لکھتے ہیں :

"حسینوں کو اپنی مجلس میں عشاق کا اظہار جذبات نا گوار گزرتا ہے اسی خیال کے تحت غالب بھی خاموش ہیں مگر جذبات کی شدت گویائی کا تقاضا کرتی ہے لیکن ہونٹ ہیں کہ کھلتے نہیں ۔ غالب ہونٹوں کی اس حرکت کو محبوب کی خوشامد پر محمول کرتے ہیں کہ ہم ایسے خوشامد طلبوں سے بیزار ہیں[2]"۔

شعر میں سخن کو لبوں سے آزردہ بتایا گیا ہے جب کہ احسن علی خان ہونٹوں کے نہ کھلنے کو محبوب کی خوشامد قرار دیتے ہیں ۔ مزید جیسا کہ کہا گیا خاموشی کوئی طریق خوشامد نہیں ۔

غرض شارحین کے یہاں شعر کے اس مفہوم میں اختلاف ہے کہ خوشامد طلب صفت سخن کی ہے یا بتوں کی ۔ لیکن لیاز فتح پوری نے شعر کو ایک نئے پہلو سے سمجھنے کی ۔ کوشش کی وہ لکھتے ہیں :

"اس شعر کو عام طور پر سمجھنے یہ غلطی کی جاتی ہے کہ لبوں سے سخن کی آزردگی کو خود غالب سے متعلق سمجھا جاتا ہے اور اس طرح مختلف تاویلیں کی جاتی ہیں حالانکہ اس کا تعلق بتوں سے ہے اور مفہوم یہ ہے کہ بزم بتاں کا یہ حال ہے کہ وہ کوئی بات ہی نہیں

---

۱ ۔ نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۸۵۷ ۔
۲ ۔ مفہوم غالب ، احسن علی خان ، ص ۲۸۹ ۔

کرتے اور چاہتے ہیں کہ ان کی خوشامد کی جائے تو وہ کچھ بولیں اس لیے ہم ایسے خوشامد طلبوں سے سخت تنگ آ گئے ہیں[1] "۔

اثر لکھنؤی کی تاویل کے برعکس نیاز فتح پوری کا یہ مفہوم جدت اور صحت کا حامل معلوم ہوتا ہے کیونکہ بزم بتاں کے تعلق سے یہ بات زیادہ قرین قیاس ہے کہ وہ بات نہیں کرتے اور ویسے بھی محبوب اگر بہت کھل جائے تو اس کی عزت و وقار میں کمی آ جانے کا اندیشہ ہے اس طرح گویا خوشامد طلبی کا ایک پہلو نکل آیا کہ خوباں چاہتے ہیں کہ ان کی خوشامد کی جائے تو وہ بولیں اور تنگ آنے کا اظہار یہ عندیہ دیتا ہے کہ یہ عمل طویل عرصہ پر پھیلا ہوا ہے جو اب نا گواری کا رخ اختیار کر چکا ہے۔ دوسری طرف اس مفہوم میں ابھی ایک حد تک قرینہ موجود ہے کہ مسلسل خوشامد طلبی سے تنگ آ کر عاشق کے لبوں سے سخن آزردہ ہو گیا ہو اور بات کرنے کو جی نہ چاہتا ہو، البتہ سخن کو خوشامد طلب کہنا درست نہیں۔ ہاں ایک پہلو سے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ بزم بتاں میں حسین بھی خوشامد طلب ہیں اور سخن بھی۔ چنانچہ ایسے "خوشامد طلبوں" سے ہم تنگ آ گئے ہیں۔ ہمارے خیال میں زیادہ بہتر مفہوم وہی ہے جو نیاز فتح پوری نے لکھا ہے۔

ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے
غیر کو تجھ سے محبت ہی سہی

شعر بظاہر آسان نظر آتا ہے لیکن شروح کے مطالعہ سے احساس ہوتا ہے کہ شعر کی تفہیم میں حقیقی مشکلات موجود ہیں جس کے لیے وہ گہرے غور و خوض کا مطالبہ کرتا ہے۔ سب سے پہلے یہ بحث ملاحظہ ہو:

"اب میری گذارشیں سنیے۔ شعر کا پس منظر یہ ہے کہ معشوق غالب کی موجودگی میں اور ان کو سنا کر کہتا ہے کہ غیر کو مجھ سے محبت ہے۔ یہ امر (غیر کی محبت) ایسا بدیہی ہے کہ معشوق کے مزاج داں غالب چوکنا ہوئے اور سوچتے ہیں کہ بظاہر سادہ و غیر

۱۔ مشکلات غالب، نیاز فتح پوری، ص ۸۸ - ۸۹۔

متعلق بیان کی تہہ میں کوئی نہ کوئی فریب ضرور ہے کوئی چال چلا ہے۔ غور کرنے سے انکشاف ہوتا ہے کہ اس سادگی میں غضب کی پرکاری ہے اور بات بہت دور پہنچتی ہے۔ معشوق کا یہ قول محض ستانے یا جلانے کے لیے نہیں ہے بلکہ صرف عاشق کی آزمائش ہے۔ یہ جل دینا چاہتا ہے کہ میں بھی جل کر اور مشتعل ہوکر ادعائے عشق کروں اور ایسے فعل کا مرتکب ہوں جو خلاف شیوۂ عاشقی ہے۔ کیونکہ معشوق سے بالا علان عشق جتانا بوالہوسی کا مرادف ہے۔ عشق اگر صادق ہے تو دل کی خبر دل کو ہوتی ہے۔ خود بقول غالب۔ پرسش ہے اور پائے سخن درمیاں نہیں — غالب پر معشوق کا مافی الضمیر تو روشن ہو گیا اب دوسری مہم در پیش ہوئی کہ جواب کیا دیا جائے۔ خاموش رہتے ہیں تو حاضر جوابی ہی پر حرف نہیں آتا بلکہ نکتہ چین معشوق آگ بگولہ ہو کر کہے گا کہ اس کی بات کو ناقابل اعتنا سمجھے، اس کان سنا، اس کان اڑا دیا۔ کھلا کھلا جواب دینا آداب عشق و شان حسن دونوں کے منافی ہے۔ جواب ویسا ہی مبہم ہو جیسی معشوق کی بات مکھم ہے ترکی بہ ترکی ہو۔ لہٰذا صرف اتنا کہتے ہیں کہ ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں۔ اپنے جواب کی اہمیت اور بلاغت شعر کی ردیف ''ہی سہی'' میں گرہ ہے۔ اس نے غیر کے قول کی تکذیب کر دی اور اس کی محبت کو مشتبہ بنا دیا۔ غیر کو تجھ سے محبت ہی سہی کا مطلب یہ ہوا کہ ہمیں یقین نہیں کہ غیر کو تجھ سے محبت ہے مگر یہ فرض کرتے ہوئے بھی کہ اس کو تجھ سے محبت ہے۔ اس طرح وہ پہلو نکل آیا جس پر میں زور دے رہا تھا، غیر عاشق نہیں بوالہوس ہے ورنہ اعلان محبت یا اقرار محبت نہ کرتا۔ اسی کے ساتھ محبوب پر یہ چھینٹا آ گیا کہ تو ایسا سادہ لوح ہے کہ اس بات کا یقین آ گیا۔ یہی نہیں بلکہ مجھ سے متوقع ہے کہ غیر پر رشک کروں اور جینے سے بیزار ہو جاؤں یا اسی کی طرح بے غیرت بن کر تجھ سے محبت جتاؤں تاکہ (اسی طرح) تیری نظر میں ذلیل ہو جاؤں تو صاحب میں ایسی کچی گولیاں نہیں کھیلا ہوں، نہ میں غیر کی طرح تنگ ظرف

ہوں۔ ضمناً یہ پہلو بھی نکل آیا کہ میرے عشق میں غیر کے علی الرغم خلوص ہے۔ نیز یہ بھی اشارہ ہو گیا کہ تجھے بھی غیر کی محبت کے بے لوث ہونے کا یقین نہیں ورنہ مجھ سے چھپاتا[1]"۔

تین صفحات پر پھیلی ہوئی یہ شرح غالب کے شعر کو ایک ایسا معما بنا دیتی ہے کہ ناطقہ سر بگریباں ہے اسے کیا کہیے۔ وجاہت علی سندیلوی اسی شرح پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اثر لکھنوی صاحب کی معنی آفرینیاں اپنی جگہ پر بہت جاذب توجہ اور دل کش ہیں (یہ رائے بھی محل نظر ہے) لیکن انہوں نے شعر کو ایک ایسا چیستان بنا دیا اور شعر سے زیادہ اس کا مطلب سمجھنا دشوار ہو گیا ہے پھر حاصل شعر کیا نکلا؟ عاشق کا جواب ویسا ہی مبہم ہو جیسی عاشق کی بات مگھم ہے بالکل وہی بات جیسے دو گونگے ایک دوسرے سے اپنا خواب بیان کر رہے ہوں اور تماشائی حیرت سے ان کا منہ دیکھ رہے ہوں[2]"۔

اثر لکھنوی کا یہ کہنا کہ عاشق اور معشوق دونوں کا جواب مبہم ہے درست نہیں کیونکہ محبوب کا بیان کہ غیر مجھ سے محبت کرتا ہے، واضح ہے اور خود عاشق بھی ویسا مگھم نہیں جیسا کہ اثر لکھنوی کو محسوس ہوا اور مزید یہ کہ بالاعلان عشق جتانا بقول اثر لکھنوی بوالہوسی ہے تو یہ بوالہوسی دور نہ جائیے اس غزل کی ابتداء میں موجود ہے یعنی:

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تیری شہرت ہی سہی

اثر لکھنوی کی اس معنی آفرینی سے قطع نظر شارحین نے اس شعر کے دو مطالب لکھے ہیں۔ یوسف سلیم چشتی، وجاہت علی سندیلوی، نیاز

۱۔ مطالعہ غالب، اثر لکھنوی، ص ۲۴ - ۲۵ - ۲۶ -
۲۔ نشاط غالب، وجاہت علی سندیلوی، ص ۳۵ - ۱۳۴ -

فتح پوری، شاداں بلگرامی، منظور احسن عباسی اور غلام رسول مہر کا کہنا ہے کہ:

"اگر غیر کو تجھ سے محبت ہے تو ہو ہم بھی تو اپنے دشمن نہیں۔ شاعر کا مقصود یہ ہے کہ محبوب سے محبت نہ کرنا اپنے سے دشمنی ہے۔ لہذا وہ کہتا ہے کہ ہم اپنے دشمن نہیں گویا اگر تو سمجھتا ہے کہ غیر کو تجھ سے محبت ہے تو ہماری محبت کا بھی یقین ہونا چاہیے کیونکہ اگر تجھ سے محبت نہ کی جائے تو وہ اپنے ساتھ دشمنی ہوگی[۱]۔"

دوسرے مفہوم کے بارے میں غلام رسول مہر نے بھی اثر لکھنوی والا اعتراض دہرایا ہے کہ ترک محبت کی دھمکی آداب عشق کے خلاف ہے۔ یہ عشق نہیں بلکہ ایک بازاری جنس ہے کہ ایک دکان سے نہ ملی دوسری سے لے لی — لیکن یہ اعتراض کرنے کے ساتھ ساتھ اثر لکھنوی نے آخر میں یہ نوٹ بھی لکھا تھا اور یوسف سلیم چشتی نے بھی خاص طور پر اس کو نقل کیا ہے کہ

"غالب اس شعر میں مومن سے بہت قریب ہو گئے ہیں۔ معشوق سے ایسی جلی کٹی جس میں راز و نیاز کا پہلو نکلے اُس کے یہاں بہت ہے[۲]"۔

یہاں یہ سوال ذہن میں پیدا ہوتا ہے کہ یہ مومن کے انداز کے قریب شعر ہے اور مزید یہ کہ "جلی کٹی" کہنے کا انداز بھی رکھتا ہے تو پھر اس میں "اثبات دعوئ محبت" کیسے مانا جائے جب کہ مومن دہلوی کے بارے میں معلوم ہے کہ ترک تعلق کی دھمکیاں دینا اُن کا طرہ ہے — اور نہ یہ خیال ہی درست ہے کہ یہ بازاری پن ہے کیونکہ یہ بھی معاملات عشق میں سے ہے، بقول غالب:

۱۔ نوائے سروش، غلام رسول مہر، ص ۴۹۱۔

۲۔ شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۶۶۰۔

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستاں کیوں ہو

اس شعر کا وہ مفہوم جو بظاہر اس کے الفاظ سے ظاہر ہے نشتر جالندھری اور صاحب زادہ احسن علی خاں کی شروح میں ہے۔ احسن علی خاں کے یہاں بہتر وضاحت ہے:

''غالب کا معشوق اس کے رقیب کا اپنے سے محبت کرنے کا ذکر کرتا ہے اس پر غالب کہتے ہیں کہ جب مجھے یقین ہے کہ میرا رقیب تجھ سے محبت کرتا ہے تو پھر کیا ہم تجھ سے محبت کریں ایسا نہیں ہو سکتا۔ اپنے دشمن نہیں ہیں جو مفت میں جان گنوائیں۔ غالب معشوق کو وہ اہمیت نہیں دیتا جو دوسرے شعراء دیتے ہیں۔ وہ برابری کا دعویٰ کرتا ہے ایک اور جگہ کہتا ہے۔

وفا کیسی کہاں کا عشق۔۔۔ الخ''[1]

ان تشریحات کے مطالعے سے ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ شارحین نے غالب کے مجموعی رویے کی وجہ سے شعر کے ظاہری معنی لینے کی بجائے تاویل کا انداز اختیار کیا ہے اور بڑے بڑے شارحین (جن میں اثر لکھنوی، یوسف سلیم چشتی اور غلام رسول مہر جیسے شارحین شامل ہیں، اس شعر کے ظاہری معنی سے انکار کرتے ہیں ہمارے خیال میں یہ رویہ تاویل پر مبنی ہے چاہے اس کی تائید میں کتنے بڑے اور تردید میں کتنے چھوٹے نام کیوں نہ ہوں — اور تشریح وہی درست ہے جو نشتر جالندھری اور احسن علی خاں نے کی ہے اور اسی شرح کی تائید متقدمین شارحین میں سے نظم طباطبائی[2] سعید الدین احمد[3] اور آغا محمد باقر جیسے اہم شارحین سے بھی ہوتی ہے۔ مزید یہ کہ شعر کا ایک

---

۱ - مفہوم غالب۔ احسن علی خاں، ص ۳۱۷ -
۲ - شرح دیوان اردوئے غالب، نظم طباطبائی، ص ۱۹۲ -
۳ - ہدیہ سعیدیہ، سعیدالدین احمد، ص ۳۱۳ - ۳۱۲ -

رخ یہ بھی ہے کہ ـــ محبوب اگر غیر سے برملا محبت جتاتا ہے تو یہ عاشق کی غیرت و خودداری کے خلاف ہے کہ وہ اس کے بعد بھی یک طرفہ طور پر محبت کی رٹ لگاتا رہے ۔ ایسے میں یہ انداز ہی بہتر لگتا ہے کہ ع : ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے ۔

شبنم بہ گل لالہ نہ خالی ز ادا ہے
داغ دل بے درد نظر گاہ حیا ہے

شروح کے تقابلی مطالعہ کے دوران یہ احساس ہوتا ہے کہ بعض اوقات شارحین، غالب کے علاوہ خود آپس میں ایک دوسرے پر اعتراضات کے لیے موقع کی تلاش میں رہتے ہیں ۔ یہ شعر جو مفہوم کے لحاظ سے بہت زیادہ اختلافی نہیں لیکن اس کے باوجود اعتراضات کی نوعیت اور وسعت دیکھ کر حیرت ہوتی ہے مثلاً بیخود موہانی نے نظم طباطبائی کی شرح پر شدید تنقید کی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ نظم طباطبائی شرح کرتے کرتے اپنی عادت کے مطابق ایک اعتراض بھی کر گئے۔ ملاحظہ ہو نظم کی شرح اور بیخود موہانی کی تنقید :

"جناب نظم طباطبائی : گل لالہ پر اوس کی بوندیں ایک مطلب ادا کر رہی ہیں وہ یہ کہ جس دل میں درد نہ ہو اور داغ ہو ، وہ جائے شرم ہے یعنی لالہ کا داغ تو ہے مگر وہ درد عشق سے خالی ہے ۔ یہ بات اس کے لیے باعث شرم ہے اور اسی شرمندگی سے اسے عرق شرم آ گیا۔ مصرعہ میں 'ہے' کے ساتھ "نہ" خلاف محاورہ ہے "نہ" کے بدلے "نہیں" کہنا چاہیے ۔

تنقید (بیخود موہانی) : "پروردگارا یہ داغ ہو اور درد نہ ہو کیا چیز ہے ، اگر اس شعر کا یہ مطلب کیا جائے تو یہی سمجھ میں آئے گا کہ شاعر نے لالہ میں داغ بھی دیکھا اور شبنم بھی ۔ سوال پیدا ہوا کہ ایسا ہے کیوں ؟ پھر آس کی غیور طبیعت نے خود ہی وہ

جواب دیا جو نظم طباطبائی کے حل میں مذکور ہے ۔ مگر اس پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ دیکھنے والے نے یہ کیوں نہ سمجھ لیا کہ دل میں داغ ہو تو نہ رونا کیا یعنی جو داغ اٹھائے گا وہ بے روئے نہ رہے گا ۔ اگر اس کا جواب یہ دیا جائے تو شاعر شاہراہ عامہ سے الگ جاتا ہے ۔ اس حالت میں داغ کے ہوتے ہوئے درد کا نہ ہونا ادعائے محض ٹھہرتا ہے ۔ ۔ ۔ آگے بڑھ کر ارشاد ہوتا ہے کہ پہلے مصرعہ میں (ہے) کے ساتھ (نہ) خلاف محاورہ ہے مگر میں با ادب عرض کروں گا کہ یوں نہ کہتا تو کیا یوں کہتا ''شبنم بہ گل لالہ خالی از ادا نہیں ہے'' کہنا، شعر کو ہیولیٰ بنانے دیتا ہے ۔ روابط کے سوا تمام شعر فارسی کے قالب میں ڈھلا ہوا ہے صرف 'ہے' کو ہست سے بدل دیں تو شعر کا شعر فارسی ہو جاتا ہے[۱]'' ۔

بیخود موہانی کا نظم طباطبائی کی شرح پر اعتراض کا جائزہ لینے سے قبل اُن کی اس تنقید کا جائزہ لینا ضروری ہے جو صرف 'نہ' کے استعمال کے سلسلہ میں انہوں نے کی ہے ۔ اس سلسلہ میں اُن کا کہنا ہے کہ ''نہ'' نہ کہتا تو ''نہیں'' کہتا تو شعر ہیولیٰ بن جاتا ۔ نیز پورا شعر فارسی کے قالب میں ڈھلا ہوا ہے لیکن وہ یہ بات بھول گئے کہ ''نہیں'' کہنے سے مفہوم واضح ہو یا ہیولیٰ بنے ، غرض اس امر سے نہیں تھی ، اعتراض تو ''نہ'' کے غلط استعمال پر ہے ۔ متبادل صورت تلاش کرنا خود شاعر کا کام تھا نیز نظم کا اعتراض محاورہ کی رو سے ہے کیوں کہ شعر فارسی کا نہیں اردو کا ہے ۔ اگر اردو زبان میں پیش کیے جانے والا شعر پورا کا پورا فارسی میں ڈھلا ہے تو یہ تو اس کا دوسرا عیب بنا ۔ چنانچہ نظم

---

۱ ۔ گنجینہ تحقیق ، بیخود موہانی ، ص ۱۱ - ۱۰ ۔

کے اس اعتراض کے بعد میں نشتر جالندھری اور شادان بلگرامی نے اتفاق کیا ، بلکہ شادان نے حسب عادت یہ اصلاح بھی تجویز کی کہ ع ۔

"داغ دل بے درد سزاوار حیا ہے"[۱]

اور اب ذرا بیخود موہانی کی شرح ملاحظہ ہو :

"مرزا صاحب فرماتے ہیں کہ لالہ پر اوس کی بوندیں یہ مطلب ادا کر رہی ہیں کہ بیدردوں کے داغ ہی سے حیا کی آمیدیں وابستہ ہیں یعنی اہل دل جب یہ حالت دیکھتے ہیں تو آن کا خیال بیدردوں کی ایک حالت خاص کی طرف منتقل ہو جاتا ہے اور وہ یہ کہ جب آن کا (خواہ معشوق مراد ہو یا کوئی اور ظالم) دل خود کوئی صدمہ آٹھاتا ہے مثلاً کسی پر عاشق ہو جانا ، مبتلائے فراق ہو جانا ، کسی مصیبت میں پڑ جانا ، کسی عزیز کا مر جانا ، تو آن کو عاشقوں یا مظلوموں کی تکلیف کا احساس ہوتا ہے اور یہی احساس آن کو اپنے گذشتہ بیدردانہ طرز عمل پر شرمندہ کرتا ہے اور آن کی آنکھوں میں اشک ندامت جھلکنے لگتے ہیں ۔ جوش پشیمانی سے پیشانی عرق آلود ہو جاتی ہے اور آن کی یہی ادا ہے ، اہل دل آن کے صلہ میں آن کی تمام برائیوں پر خاک ڈال دیتے ہیں اور ان کو اس پشیمان ظالم پر پیار آنے لگتا ہے ۔ اس شعر سے توبہ کی حقیقت پر چھانوں پڑتی ہے مرزا کے اخلاق کریمانہ کی تصویر آنکھوں میں پھرنے لگتی ہے ۔ مصیبت بے رحموں کے لیے رحمت ہے ۔ اس لیے رقت قلب پیدا کرتی ہے"[۲] ۔

قطع نظر اس امر کے کہ نظم طباطبائی کی شرح درست ہے اور آس

---

۱ - روح المطالب ، شادان بلگرامی ، ص ۵۰۵ ۔

۲ - گنجینۂ تحقیق ، بے خود موہانی ، ص ۱۱ ۔

کی تائید اثر لکھنوی[1] ، نشتر جالندھری[2] یوسف سلیم چشتی[3] ، وجاہت علی سندیلوی[4] ، نیاز فتح پوری[5] ، شادان بلگرامی[6] ، غلام رسول مہر[7] ، ناصر الدین ناصر[8]، احسن علی خان[9] اور منظور عباسی[10] کی شروح سے ہوتی ہے، تنقید کی طرح بیخود موہانی کی شرح بھی غلط ہے - بیدردوں کے داغ سے حیا کی امیدیں وابستہ ہونا ، گذشتہ بیدردانہ عمل پر شرمندگی ، توبہ کی حقیقت پر چھالوں پڑنا اور اخلاق کریمانہ کی تصویر ہونا ، ایسے غیر متعلق خیالات ہیں ، جن کا شعر کے مفہوم سے کوئی تعلق نہیں ۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ وجاہت علی سندیلوی جو عموماً بیخود موہانی کو دوسروں پر تنقید کے لیے تو نقل کرتے ہیں اور اس شعر کے متعلق بھی یوسف سلیم چشتی کے رائے پر انہوں نے سخت تنقید کی ہے - مگر بیخود موہانی کے اس غلط مفہوم کو نقل کرنے کے بعد چپ سادھ لی ہے ، حالانکہ خود وہ دوسرے شارحین سے اتفاق کرتے ہیں ۔ یوسف سلیم چشتی کے جس بیان پر وجاحت علی سندیلوی نے شدید تنقید کی ہے ۔ وہ یہ ہے :

"چونکہ اس شعر میں غالب نے اپنے مفہوم کو ان الفاظ سے ادا کیا ہے جن سے مفہوم ظاہر نہیں ہوتا ۔ اس لیے شعر مغلق ہو

---

۱ - مطالعہ غالب ، اثر لکھنوی ، ص ۲۸ -

۲ - روح غالب ، نشتر جالندھری ، ص ۱۰ -

۳ - شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۵۵ -

۴ - نشاط غالب ، وجاحت علی سندیلوی ، ص ۱۵۴ -

۵ - مشکلات غالب ، نیاز فتح پوری ، ص ۱۵۵ -

۶ - روح المطالب ، شادان بلگرامی ، ص ۵۰۵ -

۷ - نوائے سروش - غلام رسول مہر ، ص ۷۱ -

۸ - دبستان غالب ، ناصر الدین ناصر ، ص ۴۰۵ -

۹ - مفہوم غالب ، احسن علی خان ، ص ۵۰۰ -

۱۰ - مراد غالب ، منظور احسن عباسی ، ص ۳۵۰ -

گیا ہے اور یہ اغلاق ہی "غالب ازم" یعنی ان کی خصوصیت ہے[1]"
وجاہت علی سندیلوی اس بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں ۔
"چشتی صاحب نے اس شعر کے مغلق ہونے کی جو وجہ بتائی ہے
وہ بالکل غلط ہے ۔ اگر کسی شعر سے کوئی مطلب ہی نہیں نکلتا تو
وہ مغلق نہیں مہمل ہوتا ہے اور اگر نکلتا ہے تو شارح کو
صرف وہ مطلب بیان کر دینا چاہیے اور اس سراغ رسانی کی ذمہ داری
اپنے سر نہ لینی چاہیے کہ درحقیقت شاعر کہنا کیا چاہتا تھا ۔ ۔ ۔
یہ ٹکڑا کہ اغلاق ہی غالب کی خصوصیت ہے ، نہ صرف حقیقت
سے بعید بلکہ دیوان غالب کے ایک شارح کے منہ سے تعجب خیز
ہے[2]" ۔

یہ درست ہے کہ اس شعر پر محاورہ کے خلاف لفظ کے استعمال کے علاوہ
کسی نے مہمل ہونے کا اعتراض تو نہیں کیا لیکن چشتی کی اس بات میں
کہ غالب نے اپنے مفہوم کو ان الفاظ میں ادا کیا ہے جن سے مفہوم
ظاہر نہیں ہوتا ، اس لیے وزن ہے کہ شارحین نے نہ صرف یہ کہا ہے کہ
"دل بے درد" اس کے معنی ظالم کا دل نہ لینا چاہیے ، بلکہ ایسا دل جو
درد سے خالی ہو[3] اور یہی حال لفظ نظر گاہ حیا کا ہے کہ :

نظرگاہ حیا : جس پر حیا کی نظر پڑے (شرم کا باعث) ۔ اثر لکھنوی[4]
(ناصر الدین ناصر ، شاداں بلگرامی)

نظرگاہ : امیدگاہ ، بیخود موہانی[5] ۔

---

۱ - شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۸۵۵ ۔

۲ - نشاط غالب ، وجاہت علی سندیلوی ، ص ۵۲-۱۵۱ ۔

۳ - مطالعہ غالب ، اثر لکھنوی ، ص ۲۸ ۔

۴ - ایضاً ، ص ۲۸ ۔

۵ - گنجینۂ تحقیق ، بیخود موہانی ، ص ۱۱ ۔

نظرگاہ : وہ مقام جس پر نظر پڑے (اس سے قابل اعتراض مقام بھی مراد ہے) غلام رسول مہر[1] ۔

نظرگاہ : ولیوں کا آستانہ ۔ تماشاگاہ ، سیرگاہ ، وہ جگہ جہاں نظر پڑے ، احسن علی خاں[2] ۔

اس نوع کے اختلاف معنی کو دیکھتے ہوئے اگر یوسف سلیم چشتی نے اس کے بارے میں رائے دی تو کچھ زیادتی نہ کی اور جہاں تک غالب ازم والی خصوصیت پر اعتراض کا تعلق ہے تو یہ اس لیے غلط ہے کہ اگر کلام غالب میں یہ خصوصیت نہ ہوتی تو آج شروح کا یہ تسلسل دیکھنے میں نہ آتا جب کہ اردو میں شعراء کی کمی نہیں ۔

ناصرالدین ناصر کو ان اختلافات کا علم نہ تھا ۔ چنانچہ ان کے یہ الفاظ اس معرکے سے بے خبری کا نتیجہ ہیں کہ :

"طباطبائی کے اس مفہوم سے کسی شارح کو اختلاف نہیں اور زبان تشریح بھی ایسی صاف اور سادہ ہے کہ کسی اضافے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی[3] "۔

— اور یہی رائے درست ہے کہ شعر کی وہی شرح قابل قبول ہے جو نظم طباطبائی کی ہے اور بے خود موہانی کے علاوہ تمام شارحین وہی شرح لکھتے ہیں ۔ اس عہد کے شارحین میں سے ایک شارح کی شرح ملاحظہ ہو :

"لالہ پر شبنم کا پایا جانا خالی از ادا نہیں ہے ، لالہ دل کا سا تو داغ رکھتا ہے لیکن درد نہیں رکھتا اور یہ کیفیت اس کے لیے باعث شرم ہے ۔ اس لیے جس چیز کو شبنم کہا جاتا ہے وہ شبنم نہیں ہے ،

---

۱ ۔ نوائے سروش ، مہر ، ص ۸۱ ۔

۲ ۔ مفہوم غالب ، احسن علی خان ، ص ۳۹۹ ۔

۳ ۔ دبستان غالب ، ناصرالدین ناصر ، ص ۳۰۲ ۔

بلکہ لالہ کا شرم سے عرق عرق ہو جاتا ہے[1]"۔

دل خون شدۂ کشمکش حسرت دیدار
آئینہ بدستِ بتِ بدمستِ حنا ہے

اثر لکھنوی نے حسب عادت متقدمین شارحین کے چھ مفاہیم بغیر حوالے کے نقل کیے ہیں اور حسب سابق یہ نہیں بتایا کہ ان میں اغلاط کہاں واقع ہوئی ہیں ۔ بہرحال اس شعر میں تعقید کا ذکر کرنے کے بعد انھوں نے مطلب ان الفاظ میں لکھا ہے کہ :

"معشوق کے ہاتھوں کا رنگ حنا (سرخ) اس پہ میرے دل کا حال (آئینہ) عیاں کر رہا ہے کہ جس طرح اس کے ہاتھ مہندی سے سرخ ہوگئے اسی طرح میرا دل کشمکش حسرت دیدار میں مبتلا ہے ، پس رہا ہے ، خون ہو رہا ہے ، تاہم وہ اپنے مہندی لگے ہاتھوں کے نظارے میں ایسا محو ہے، مست ہے کہ میرے حال سے بے خبر ہے[2]"۔

قطع نظر اس امر کے کہ 'آئینہ بمعنی عیاں کرنا اور کسی شارح نہیں لیا ، اثر لکھنوی کی شرح میں بھی تناقض واضح ہے کہ اگر ہاتھوں کا رنگ حنا اس پر عاشق کا حال دل عیاں کر رہا ہے تو پھر بے خبری کیسی؟ تغافل کہا جا سکتا ہے ، لیکن یہ بھی اس صورت میں کہ دوسرے شارحین نے جو مفہوم تحریر کیا ہے اس کو پیش نظر رکھا جائے ۔ اثر لکھنوی کے اس نئے مفہوم پر تبصرہ کرتے ہوئے وجاہت علی سندیلوی لکھتے ہیں :

"اس موقع پر آئینہ کو عیاں کرنے کے معنی میں سمجھنا اچھا نہیں معلوم ہوتا ۔ شعر کے معنی یوں بھی صاف ہیں ۔ دل اور آئینہ میں

---

۱ - مشکلات غالب ، نیاز فتح پوری ، ص ۱۵۵ -

۲ - مطالعۂ غالب ، اثر لکھنوی ، ص ۳۰ -

جو تعلق ہے وہ ظاہر ہی ہے ۔ پھر آئینہ کو کسی دوسرے معنوں میں لے جانا بڑا غلط مبحث ہو جائے گا اور شعر کی ندرت کو ٹھیس لگے گی۱ ''۔

یوسف سلیم چشتی نے حسب سابق اس شعر کو بھی مغلق قرار دیا ہے اور اثر لکھنوی اور نیاز فتح پوری کی تشریحات بھی نقل کی ہیں ۔ خود ان کی تشریح ملاحظہ ہو :

''کہتے ہیں کہ بت بدمست کے ہاتھ میں جو آئینہ ہے اسے آئینہ مت سمجھو بلکہ حنا سمجھو یعنی آئینہ نہیں بلکہ حنا ہے ، کیوں کہ حنا کی طرح اس کا دل بھی خون (سرخ) ہو گیا ہے اور وجہ دل کے خون ہو جانے کی یہ ہے کہ وہ کمالِ قرب کے باوجود لذت دیدار سے محروم ہے'' (یہاں محرومی آئینہ)''۲ ۔

وجاہت علی سندیلوی نے بھی حسب روایت یوسف سلیم چشتی کی غالب پر اس تنقید کا سخت نوٹس لیتے ہوئے لکھا :

''اس قسم کی تشریح کے ساتھ چشتی صاحب کا یہ ارشاد بھی ہے کہ یہ شعر غالب کے مغلق ترین اشعار میں سے ہے ۔ میں مودبانہ عرض کروں گا کہ اگر شعر مغلق ہے تو اس کی یہ شرح اس سے زیادہ مغلق ہے ۔ یہ کس قسم کی شرح ہے : اسے آئینہ مت سمجھو بلکہ حنا سمجھو یعنی آئینہ نہیں بلکہ حنا ہے یا وجہ دل کے خون ہو جانے کی یہ ہے کہ وہ کمال قرب کے باوجود لذت دیدار سے محروم ہے ، آخر کیوں ؟ درحقیقت شعر مغلق ہرگز نہیں ہے بلکہ متشابہات جمع ہو جانے کی وجہ سے اس کے کئی معنی پیدا ہو سکتے ہیں ، جو سب کے سب زور دار اور پر لطف ہیں ۔ البتہ اس کے وہ معنی جو سلیم

---

۱ - نشاطِ غالب ، وجاہت علی سندیلوی ، ص ۱۵۷ -

۲ - شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۸۵۵ -

صاحب نے بیان کیے ہیں دوسرے صاف اور بہتر مطالب کی موجودگی میں ذوق سلیم پر گراں گزرتے ہیں[۱] "۔

اس میں شک نہیں کہ یوسف سلیم چشتی کی بیان کردہ شرح تاویلی انداز کی حامل ہے اور دور از کار خیالات کے باعث ذوق سلیم پرگراں گزرتی ہے لیکن یوسف سلیم چشتی کا یہ کہنا درست ہے کہ شعر مغلق ہے اور اس کی وجہ شارحین کے درمیان اختلاف ہے اور خود وجاہت علی نے بھی متشابہات کا ذکر کیا نیز کئی معنی پیدا کرنے والا شعر بہرحال واضح المعنی نہیں ہوتا اور یہ کئی معنی مولانا بے خود موہانی نے پیدا کیے ہیں اور متشابہات کی جانب بھی اولین اشارہ انھیں کا ہے ۔ بے خود کے پیچ مفاہیم سے شعر کی وسعتِ معنی و خیال تو کیا ظاہر ہوتی مفہوم مزید الجھ گیا ہے اور قاری شک میں پڑ جاتا ہے کہ کس مفہوم کو قبول کرے اور کسے رد کرے ۔ حالانکہ حسرت موہانی کے دو مطالب میں سے پہلا مطلب جس پر بے خود نے تنقید کی ہے شعر کا درست مفہوم تھا اور حسرت موہانی کے اس مفہوم سے اس دور کے شارحین میں سے نشتر جالندھری ، نیاز فتح پوری ، شاداں بلگرامی اور غلام رسول مہر کو اتفاق ہے ۔ حسرت موہانی کا مطلب ملاحظہ ہو :

" دل اور آئینہ کی رسائی قسمت کا مقابلہ کرتا ہے کہ ایک ہمارا دل ہے جو خون شدۂ کشمکش حسرت دیدار ہے اور ایک آئینہ ہے جو اس بدمستِ حنا کے ہاتھ میں ہے[۲] "۔

اس شرح پر بے خود موہانی کو یہ اعتراض ہے کہ :

" مطلبِ اول ظاہر میں تو دل کو لگتی ہوئی بات ہے مگر اس میں مصیبت یہ ہے کہ لفظ "حنا" حشو محض ٹھہرتا ہے ، حالانکہ مرزا کے یہاں زواید ہوں گے بھی تو دفع نظر بد کے لیے ۔ علاوہ

---

۱ ۔ نشاطِ غالب ، وجاہت علی سندیلوی ، ص ۱۵۸ ۔

۲ ۔ گنجینۂ تحقیق ، بے خود موہانی ، ص ۱۲ ۔

برہیں یہاں بدمست حنا بالاضافت نہیں ہے[1]"۔

بے خود موہانی کو حسرت موہانی کی شرح میں حنا اس لیے حشو معلوم ہوا کہ وہ "بدمستِ حنا" کو بغیر اضافت کے پڑھتے ہیں۔ ان سے قبل نظم طباطبائی کو بھی اس مغالطہ کی وجہ سے شرح میں تاویل سے کام لینا پڑا، جس شرح پر بے خود موہانی نے تنقید بھی کی۔ شادان بلگرامی نے اسی جانب اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

"جناب نظم نے مست کو بلا اضافت پڑھا اس لیے ان کو تاویلیں کرنا پڑیں[2]"۔

اور یہ غلطی چونکہ بے خود موہانی نے بھی کی اس لیے ان کو شعر میں معنیِ کثیر نظر آئے — طوالت سے بچنے کے لیے بے خود موہانی کی پانچ تشریحات میں سے پہلی نقل کی جاتی ہے:

"دل حسرتِ دیدار کی کشمکش سے خون ہے، آئینہ بتِ بدمست کے ہاتھ میں حنا ہے یعنی دل پاک و صاف عاشق اس قابل تھا کہ معشوق اسے اپنا جلوہ زار بناتا مگر برا ہو بدمستی کا کہ اس ظالم نے اسے حنا بنا دیا ہے۔ مختصر یہ کہ اس نے دل کو اتنا ترسایا کہ لہو لہو ہوگیا۔ اس شعر سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ خدا نہ کرے کہ کوئی قابل قدر چیز کسی قدر ناشناس کے ہاتھ پڑے[3]"۔

بے خود موہانی نے جو عجیب و غریب نتیجہ نکالا ہے اس سے قطع نظر شرح شعر میں نظم طباطبائی کے اثرات اور تاویلی انداز بھی موجود ہے یعنی آئینہ کو بتِ بدمست کے ہاتھ میں حنا بتانا جو بے معنی بات ہے اور یہ صرف اس لیے ہے کہ حسرت موہانی کی سیدھی سادی شرح کو غلط قرار دے چکے ہیں۔

۱۔ گنجینۂ تحقیق، بے خود موہانی، ص ۱۲۔
۲۔ روح المطالب، شادان بلگرامی، ص ۵۰۵۔
۳۔ گنجینۂ تحقیق، بے خود موہانی، ص ۱۳۔

اسی طرح اس عہد کے ایک اور شارح کے یہاں یہ عجیب و غریب مفہوم شعر کا ہے :

”تشبیہ مرکب خیالی ، یعنی آئینہ جو دیکھ نہیں سکتا ، چونکہ اس کا دل حسرت دیدار میں خون ہوگیا ہے اس لیے اس بت بدمست کے ہاتھ میں مہندی کی طرح معلوم ہوتا ہے[1] ۔“

یہاں دلِ عاشق تو سرے سے غائب نظر آتا ہے اور آئینہ کو نہ دیکھنے کے باعث خون کر دیا گیا ہے اور پھر وہی بت بدمست کے ہاتھ میں حنا کی طرح معلوم ہوا ۔ یہ ساری گفتگو سمجھ سے بالاتر ہے — اور اسی موقع پر چشتی کی یہ رائے مبنی بر صداقت معلوم ہوتی ہے کہ :

”یہ شعر بھی غالب کے مغلق‌ترین اشعار میں سے ہے[2] “۔

اور اس رائے میں اتنا مزید اضافہ کر لیا جائے کہ شارحین نے اس کو مزید مغلق بنانے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی ۔

ہمارے خیال میں حسرت موہانی کی شرح شعر کی صحیح شرح ہے ۔ مزید وضاحت کے لیے اس دور کے شارح ناصرالدین ناصر کی یہ تشریح ملاحظہ ہو :

”بدمست حنا ۔ نشۂ رنگ حنا میں چور یا اپنے ہاتھ میں شوخی رنگِ حنا دیکھ کر مغرور ہونے والا ، ایک ہمارا آئینہ دل ہے جو کشمکشِ حسرت دیدار میں پس کر خون ہو رہا ہے اور ایک وہ آئینہ ہے جو نشۂ رنگِ حنا میں چور معشوق کے حنائی ہاتھ میں رہ کر اس کے نشہ اور جمال کا عکس اپنی آغوش میں لے رہا ہے[3] “۔
دراصل شعر کی تفہیم میں دشواری کی وجہ تعقید ہے جو قافیہ کی

---

۱ ۔ مراد غالب ، منظور احسن عباسی ، ص ۳۵۰ ۔
۲ ۔ شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۸۵۵ ۔
۳ ۔ دبستانِ غالب ، ناصرالدین ناصر ، ص ۳۰۶ ۔

مجبوری کی وجہ سے پیدا ہوگئی اور دست اور حنا کا رابطہ ٹوٹ گیا ورنہ ''حنائی ہاتھ'' کی ترکیب ذہن میں ہو تو یہ شعر اس قدر مشکل نہیں جتنا بنا دیا گیا ۔ حسرت موہانی کا تقابل کا خیال شعر کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے — ایک طرف ہمارا دل دیدار کی حسرت میں خون ہو رہا ہے اور دوسری طرف تغافل کا یہ حال ہے کہ بدمست محبوب حنائی ہاتھوں میں آئینہ لیے بیٹھا ہے ۔ وہ عکس رخ ہمارے دل میں دیکھنے کی بجائے آئینہ میں دیکھ رہا ہے ۔

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
اے نالہ نشانِ جگر سوختہ کیا ہے

غالب کے بغایت اختلافی اشعار میں سے ایک ہے جب کہ غالب کے حوالے سے حالی کی شرح موجود ہے ۔ حالی لکھتے ہیں :

''میں نے خود اس کے معنی مرزا سے پوچھے تھے فرمایا کہ 'اے' کی جگہ 'جز' پڑھو معنی خود سمجھ میں آ جائیں گے یعنی قمری جو ایک کف خاکستر اور بلبل جو ایک قفس عنصری سے زیادہ نہیں ہے، ان کے جگر سوختہ یعنی عاشق ہونے کا ثبوت ان کے چہکنے اور بولنے سے ہوتا ہے ۔ یہاں جس معنی میں مرزا نے ''اے'' کا لفظ استعمال کیا ہے یہ انہی کی اختراع ہے ۔ ایک شخص نے یہ معنی سن کر کہا کہ اگر وہ ''اے'' کی جگہ ''جز'' کا لفظ رکھ دیتے یا دوسرا مصرع یوں کہتے ''اے نالہ! نشاں تیرے سوا عشق میں کیا ہے ؟'' تو مطلب صاف واضح ہو جاتا ۔ اس شخص کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے مگر مرزا چونکہ معمولی اسلوبوں سے بچتے تھے اس لیے وہ بہ نسبت اس کے کہ شعر عام فہم ہو جائے اس بات کو زیادہ پسند کرتے تھے کہ طرز بیان میں جدت اور نرالا پن پایا جائے [۱]''۔

---

۱ - یادگار غالب ، الطاف حسین حالی ، ص ۲۰ - ۱۱۹ ۔

اثر لکھنوی کو حالی کے بیان کردہ مطلب پر یہ اعتراض ہے کہ
"کوئی لغت اور کوئی محاورہ غالب کا ہمنوا نہیں کہ 'اے' کے معنی 'جز' ہیں۔ اب میری سمجھ میں جو مطلب آیا ہے بیان کرتا ہوں: نالے میں سوز و التہاب ہوتا ہے اور اس کا کام جلانا ہے، قمری سرو کے عشق میں اور بلبل گل کے عشق میں نالہ کش ہوئی۔ دونوں فنا ہوگئیں ایک کی یادگار کف خاکستر رہ گئی، دوسری قفس رنگ بن گئی، موہوم اور غیر مرئی، تاہم کچھ نہ کچھ نشان باقی رہا۔ شاعر کہتا ہے میں نالہ کش ہوا تو جگر ایسا جلا کہ خفیف سا نشان بھی باقی نہیں۔ "کیا ہے" استفہام انکاری ہے یعنی کوئی نشان نہیں۔ نالے سے خطاب اس لیے ہے کہ وہی جلانے کا سبب ہوا[1]"۔

نیاز فتح پوری نے بھی اس اعتراض کو بعد میں دہرایا ہے

حالی کے بیان کردہ مفہوم پر ایک اور اعتراض ملاحظہ ہو:

"مودبانہ گزارش ہے کہ مولانا حالی کے بیان کیے مطلب سے شعر کا مفہوم بالکل واضح نہیں ہوتا بلکہ اور مغلق اور پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ اغلب یہی ہے کہ چونکہ مولانا حالی نے غالب کے بتائے ہوئے معنی فوراً نہیں لکھ لیے تھے، لہٰذا جب ایک مدت کے بعد وہ ان کو یادگار غالب میں لکھنے بیٹھے تو ان کے حافظے نے ان کی خاطر خواہ مدد نہیں کی۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ مولانا حالی نے یہاں تک تو غالب کا قول لکھا تھا کہ "اے" کی جگہ 'جز' پڑھو، معنی خود سمجھ میں آ جائیں گے اور اس کے بعد یعنی قمری۔ سے جو عبارت شروع کی تھی وہ غالب کی نہ ہو، بلکہ محض وہ مفہوم ہو جو غالب کے بتائے ہوئے اشارے سے خود مولانا کی سمجھ میں آیا ہو[2]"۔

۱۔ مطالعہ غالب، اثر لکھنوی، ص ۳۱۔
۲۔ نشاطِ غالب، وجاہت علی سندیلوی، ص ۱۶۱۔

اس میں شک نہیں کہ لفظ "اے" کو بمعنی جز استعمال کرنے میں کوئی لغت یا محاورہ غالب کی تائید نہیں کرتا اور کسی شاعر کو یہ اختیار نہیں کہ وہ لفظوں کو اختراعی مفہوم میں استعمال کرے لیکن جہاں تک حالی کے بیان کردہ مفہوم کا تعلق ہے اس کی صحت سے انکار کرنا درست نہیں، علاوہ ازیں اگر شاعر نے ایسا کوئی تصرف کیا ہے اور معلوم بھی ہے تو پھر ضروری ہے کہ معنی کے تعین میں اسے پیش نظر رکھا جائے کیوں کہ اس سے قطع نظر کر کے تو پھر کوئی بھی مفہوم نکالا جا سکتا ہے۔ جیسے مثلاً اسی شعر میں مولانا بے خود موہانی نے قفس رنگ کو "قفسی رنگ" قرار دے کر مفہوم متعین کرنے کی کوشش کی ہے ان کا خیال ہے کہ:

"... یہ صحیح ہے کہ جس طرح سرمئی اور اگرئی وغیرہ رنگوں کے نام ہیں، اسی طرح قفسی کسی رنگ کا نام نہیں ہے مگر رنگ سیاہ کی جگہ پر قفسی رنگ کہنا اور پھر بلبل کے متعلق، ضرور داد کے قابل ہے[1]"۔

جہاں تک شعر کے مفہوم کا تعلق ہے، نشتر جالندھری[2]، یوسف سلیم چشتی[3]، غلام رسول مہر[4]، ناصرالدین ناصر[5]، احسن علی خان[6] اور منظور احسن عباسی[7] نے مولانا حالی کے مفہوم کو یا تو نقل کیا ہے یا اس کو اپنے الفاظ میں بیان کیا ہے۔ منظور احسن عباسی نے خاص طور پر نالہ کو خطاب کرنے کے بعد بھی وہی معنی لکھے ہیں:

---

۱ - گنجینۂ تحقیق، بے خود موہانی، ص ۱۹ -
۲ - روح غالب، نشتر جالندھری، ص ۵۱۱ -
۳ - شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۸۵۸ -
۴ - نوائے سروش، غلام رسول مہر، ص ۴۱۷ -
۵ - دبستان غالب، ناصرالدین ناصر، ص ۳۰۸ -
۶ - مفہوم غالب، احسن علی خان، ص ۵۰۱ -
۷ - مراد غالب، منظور احسن عباسی، ص ۳۵۱ -

" نالہ کو خطاب کرنا کنایہ ہے نالہ کی موجودگی سے اور نالہ کا موجود ہونا واحد علامت ہے مگر سوختگی کی، یعنی قمری اور بلبل دونوں میں نالہ ہے ، گویا جگر جلے دونوں ہی ہیں ۔ لیکن ایک مٹھی بھر خاک کی مانند ہے اور دوسرا رنگوں کا مجموعہ ، گویا ظاہر حال دونوں کا مختلف ہے ، جس سے واضح ہوتا ہے کہ سوزش جگر کا ظہور بدونِ نالہ نہیں ہوتا ، گو در پردہ فی الواقع موجود ہو (تلازم عشق و نالہ) ۔"[1]

حالی اور اس کے تتبع میں شرح لکھنے والوں کے یہاں جگر سوختگی کا نشان ، نالہ کے سوا کوئی نہیں ہے یعنی نالہ ہی نشانِ جگر سوختہ ہے ۔ اثر لکھنوی اور ان کے تتبع میں بے خود موہانی ، وجاہت علی سندیلوی ، نیاز فتح پوری اور شاداں بلگرامی کا خیال ہے کہ سرے سے جگر سوختگی کا کوئی نشان ہی موجود نہیں ، مثلاً اثر لکھنوی لکھتے ہیں :

" قمری سرو کے عشق میں اور بلبل گل کے عشق میں نالہ کش ہوئی ، دونوں فنا ہو گئیں ۔ ایک کی یادگار کف خاکستر رہ گئی اور دوسری قفس رنگ بن گئی ، موہوم اور غیر مرئی ، تاہم کچھ نہ کچھ نشان باقی رہا ۔ شاعر کہتا ہے کہ میں نالہ کش ہوا تو جگر ایسا جلا کہ خفیف سا نشان بھی باقی نہ رہا ۔ ' کیا ہے' استفہام انکاری ہے یعنی کوئی نشان نہیں[2] "۔

بے خود موہانی نے ایک نیا پہلو دریافت کیا ہے :

" اے نالہ میں اپنے سوز دل کے ثبوت میں دنیا کو کیا دکھاؤں ، خالی نالہ دعویٰ بے دلیل ہے[3] "۔

---

۱ ۔ مرادِ غالب ، منظور احسن ، ص ۲۱۵ ۔
۲ ۔ مطالبۂ غالب ، اثر لکھنوی ، ص ۳۰-۳۱ ۔
۳ ۔ گنجینۂ تحقیق ، بے خود موہانی ، ص ۲۱ ۔

حالی کے بیان کردہ مفہوم کی انفرادی اہمیت ہے کیوں کہ لفظ کے ایک مخصوص استعمال کو واضح کر کے کیا گیا ہے اور شعر کا مفہوم بھی اس سے واضح ہو جاتا ہے۔ اثر لکھنوی اور ان کے متبعین کی شرح کو بھی اس لحاظ سے غلط کہنا صحیح نہیں ہوگا کہ اگر غالب کا یہ لفظی تصرف علم میں نہ ہوتا تو بہرحال اسی طرح تشریح کی جاتی — البتہ ہمارے خیال میں سب سے بہتر انداز منظور احسن عباسی نے اپنایا ہے یہ لکھ کر کہ:

"نالہ کو خطاب کرنا کنایہ ہے نالہ کی موجودگی سے اور نالہ کا موجود ہونا واحد علامت ہے جگر سوختگی کی — چنانچہ جب نالہ خود دلیل ہے جگر سوختگی کی تو بے خود موہانی کا یہ کہنا مناسب نہیں کہ خالی نالہ دعویٰ بے دلیل ہے۔"

منظور احسن عباسی کے اس انداز میں حالی اور ان کے متبعین کی اولیت کا جواز نکل سکتا ہے۔